
Cuadernos
Hispanoamericanos
531
Septiembre 1994





HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.L. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-94-003-9



531

531





INVENCIONES Y ENSAYOS


1894 - 1994
Primer Centenario
del Nacimiento de
JOSE CARLOS
MARIATEGUI



En el centenario de Mariátegui

A Rafael Gutiérrez Girardot,
maestro y amigo

Entre 1923, apenas vuelto al Perú de su estancia europea, y 1928, Mariátegui atendió seis reportajes para la prensa limeña. Bajo la modalidad de la encuesta común o de la entrevista personalizada, las respuestas revelan su inteligencia y su carácter. Naturalmente los que realizaron las preguntas son tan autores de estos textos como el propio Mariátegui. Ellos coadyuvaron a marcar el sentido y el tono de los diálogos. Así, no resulta difícil percibir cómo en la primera de las entrevistas, publicada en *Variedades* el 26 de mayo de 1923, la nula ductilidad del entrevistador contribuye a prolongar innecesariamente la violencia contenida en las respuestas, tajantes, renuentes a abandonar el silencio. «¿Cuál es su concepto del Arte?», es la primera pregunta del periodista. Mariátegui, lúcido, afirma de modo elegante:

—Un concepto del arte es una definición del Arte. Yo no amo estas definiciones que son ampulosamente retóricas o pedantescamente didácticas. Y que no definen nada. ¿Para qué aumentar su número?

La siguiente pregunta repite: «¿Cuál es su concepto de la vida?». La respuesta incluye la reprensión:

—Ésta es una pregunta metafísica. Y la Metafísica no está de moda. El físico Einstein interesa al mundo mucho más que el metafísico Bergson (Mariátegui 1923; 138).

Muy otra es la actitud de Mariátegui cuando contesta a dos encuestas también para *Variedades* «¿Qué prepara Ud?» (6 de junio de 1925) y «¿Cómo escribe usted?» (9 de enero de 1926), preparadas por un tal Vegas, al que cálidamente el interrogado se dirige como «querido Vegas». Sus respuestas son ahora menos lacónicas y, aun sin salir de la reserva, parecen tener un sabor más autobiográfico o, al menos, más privado. Me refiero a la pudorosa alusión a la pierna amputada, al reconocimiento de la asom-



brada ignorancia: «Me obliga Ud., querido Vegas, a un esfuerzo insólito. Se sabe muy pocas exactas de sí mismo» (Mariátegui 1925a: 144).

En realidad, estos «Reportajes y encuestas», recogidos en el cuarto volumen de las *Obras Completas*, no añaden nada sustancial al pensamiento mariateguiano, pero tienen la virtud de mostrar, como en una cala, sus mecanismos, sus núcleos y hasta sus paradojas o contradicciones; pues cuando las preguntas no apuntan hacia ello son reconducidas hasta allí por el propio Mariátegui.

Autobiografía ideológica, política, cultural —como lo es el resto de su obra—, por instantes íntima, estos breves textos se articulan en torno a la dialéctica entre el arte y la historia, entre el Perú y el mundo, teniendo por horizonte el presente y por mirador, el marxismo.

Particularmente interesante es la entrevista aparecida en *Perricholi* el 11 de febrero de 1926, bajo el interrogativo título de «¿Cuál es en su concepto la figura literaria más grande que ha tenido el Perú?». A esta pregunta infantil, casi absurda, que pareciera buscar un nombre de *record* para inscribir en un libro Guinness del Perú, responde Mariátegui cortésmente: «Nunca he sentido la urgencia (...) de encontrar entre nosotros la figura máxima». Y añade «(...) la imposibilidad de que una figura conserve un valor absoluto en todos los tiempos. (...) Soy, pues, en estas cosas, relativista. Una valoración está siempre subordinada a su tiempo» (1926b: 147-148).

Lo verdaderamente importante es que al precisar su opinión, a ruego del entrevistador, Mariátegui esboza el esqueleto de lo que más tarde sería el último de sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana, El proceso de la literatura*, integrado por artículos que entre 1924 y 1928 se fueron publicando en la sección «Peruanicemos el Perú» de la revista limeña *Mundial*. Comienza por preguntarse sobre la literatura peruana:

> ¿Desde cuándo es peruana? La literatura de los españoles de la colonia —dice— no es peruana. Es española. Hay, sin dudas, excepciones. Garcilaso de la Vega es una de ellas. En éste el sentido indígena está en la sangre. Está en una vida que respira aún el hálito del imperio (1926b: 149).

El fragmento es ambiguo. Puede interpretarse que la literatura peruana nace con Garcilaso en el que se fundirían la cultura española y la cultura incaica para originar lo peruano que coexistiría como sistema alternativo a lo puramente español durante el período de la colonia. Por el contrario, también puede deducirse que la literatura peruana es aquélla que expresa de manera exclusiva ese *sentido indígena*, ese *hálito del imperio*, con lo cual sería anterior a la llegada de los conquistadores europeos y extraña a los mismos.

El proceso de la literatura desmiente en sus primeras páginas esta segunda lectura al establecer que desde su inicio la peruana es «una literatura



escrita, pensada y sentida en español» (1928d: 235), con lo que margina de su historia —señala Cornejo Polar (1989: 130-131)— tanto el proceso anterior a la conquista como las manifestaciones modernas de la originalidad indígena.

Sin embago, Mariátegui se apresura a aclarar que: «En la historiografía literaria, el concepto de literatura nacional del mismo modo que no es intemporal, tampoco es demasiado concreto. No traduce una realidad mensurable e idéntica» (1928d: 235). Y de esta manera aquel «verdadero sentimiento indígena» presente en Garcilaso, «el primer peruano, sin dejar de ser español», pero que «es más inka que conquistador, más quechua que español», se convertirá en la orientación auténtica de lo nacional que pugna por imponerse en su proceso histórico.

«Se dice —continúa Mariátegui en la entrevista concedida— que la historia de toda la literatura se divide en tres períodos: el colonial, el cosmopolita, el nacional» (1926b: 149). Sin embargo, aquí Mariátegui no tiene tanto interés en desarrollar el esquema como en esbozarlo para ubicar en él a los autores más significativos del proceso literario peruano, de aquéllos que han marcado sus hitos en un intento de responder a la concreta interrogación del reportaje. Estos nombres son esencialmente los mismos que aparecerán en el último de los *Siete ensayos:* Palma, González Prada, Eguren, Valdelomar y Vallejo.

El vínculo entre el sentimiento indígena y lo nacional apenas se insinúa y aquél es vagamente definido en una estructura, tan refutable como tópica, que lo caracteriza como «fundamentalmente sobrio», atribuyendo a lo criollo la «exuberancia» y lo «excesivo» y «grandilocuo» a lo español. Será en el judicial *Proceso de la literatura* donde se precisen relaciones y categorías. En este ensayo, el más extenso de los que integran el libro, el que lo corona, Mariátegui vuelve a reiterar la tesis de los tres períodos por los que atraviesa una literatura nacida y desarrollada bajo la sombra de una conquista en la que el dualismo vencedores-vencidos, español-quechua en el caso peruano, aún no se ha resuelto. Se trata, en su opinión, de una teoría capaz de rendir cuentas de un proceso excepcional, inexplicable para la tradicional historiografía literaria con su rígida ordenación en etapas ilustrada, romántica y realista-modernista: es una teoría moderna, literaria y no sociológica, que no se ata —insiste Mariátegui— a una taxonomía marxista para no agravar la impresión de que su exposición está signada por lo político:

> Durante el primer período [el colonial] un pueblo, literariamente, no es sino una colonia, una dependencia de otro. Durante el segundo período [el cosmopolita], asimila simultáneamente elementos de diversas literaturas extranjeras. En el tercero [el nacional] alcanzan una expresión bien modulada su propia personalidad y su propio sentimiento (1928d: 239).



El proceso trazado se corresponde con el de adquisición del propio sistema literario y, al mismo tiempo, con la progresiva vinculación de la literatura a la realidad histórica del país. Así, alcanzada la independencia política de España, la literatura del Perú continuó durante muchos años siendo colonial porque sus escritores siguieron pensando el Perú como colonia española. «En el período colonial —afirmará en la entrevista de *Perricholi*— no supimos sino suspirar nostálgicamente por el virreinato y cantar engoladamente las glorias de España» (1926b: 150). Ello condecía con la superficial adaptación del régimen económico-social de la colonia a las instituciones creadas por la revolución independentista, con la pervivencia de la feudalidad aristocrática apuntada en los *Siete ensayos:*

> Si la revolución de la independencia hubiese sido en el Perú la obra de una burguesía más o menos sólida, la literatura republicana habría tenido otro tono. La nueva clase dominante se habría expresado, al mismo tiempo, en la obra de sus estadistas, y en el verbo, el estilo y la actitud de sus poetas, de sus novelistas y de sus críticos. Pero en el Perú el advenimiento de la República no representó el de una nueva clase dirigente (1928d: 248).

Clausurada esta etapa colonial, concluido el dominio exclusivo de España, la literatura en el Perú experimenta diversas influencias, correlato estético del ingreso de Hispanoamérica en el universo capitalista. Es González Prada quien marca —señala en el citado reportaje— «el principio de la transición del período colonial al período cosmopolita. Nuestra literatura recibe en su obra una honda influencia francesa, señaladamente parnasiana. Eguren y Valdelomar —continúa— introducen, más tarde, en nuestra literatura elementos de escuelas no españolas, concurriendo así a la transición. Eguren aclimata en un clima y una estación poco propicios la plata preciosa y pálida del simbolismo, Valdelomar nos aporta un poco de d'annunzianismo y de wildismo» (1926b: 150-151). Frente al influjo monopolizador de España en la fase anterior, esta dependencia múltiple abría la posibilidad de una genuina escritura nacional. «En este período de las influencias cosmopolitas y extranjeras —advertía— buscamos, en cambio, lo indígena» (1926b: 150).

Clausurando este período cosmopolita ubica Mariátegui el indigenismo, al que apenas alude en la entrevista. El indigenismo anuncia, pero no es todavía, la literatura nacional, cuya primera manifestación tal vez se habría revelado ya en la obra de César Vallejo: «En estos versos del pórtico de *Los Heraldos Negros* principia acaso la poesía peruana. (Peruana —insiste— en el sentido de indígena)» (1928d: 309).

La cita expone un tendencioso concepto de nación, el mismo que González Prada expusiera en el conocido *Discurso en el Politeama,* recordado por Mariátegui en *El problema del indio.* La tesis de un *verdadero Perú* forma-



do por las muchedumbres de indios resulta legítima para Mariátegui por razones de estricta justicia: «Lo que da derecho al indio a prevalecer en la visión del peruano de hoy es, sobre todo, el conflicto y el contraste entre su predominio demográfico y su servidumbre —no sólo inferioridad— social y económica» (1928d: 332-333).

La magnitud de este infortunio lo obligará a particularizar obsesivamente en el indio lo que, sin duda, eran problemas más generales. Y así en «Una encuesta a José Carlos Mariátegui», publicada en *Mundial* el 23 de julio de 1926, a la pregunta que Ángela Ramos le formulase sobre «cómo luchar contra el analfabetismo, una de nuestras mayores desgracias», sin que el contexto apuntara hacia otra cosa, Mariátegui respondía:

> No soy de los que piensan que la solución del problema indígena es una simple cuestión de alfabeto. Es, más bien, una cuestión de justicia. No la resolverá sólo, un ministro de Instrucción Pública. El indio alfabeto no es más feliz ni más libre ni más útil que el indio analfabeto (1926e: 160-161).

Aludía de esta forma Mariátegui a la proposición de González Prada, asumida como propia, de que la «cuestión del indio, más que pedagógica, es económica, es social». Pero la idea del indio como «cimiento de la nacionalidad» respondía también a razones de progreso: «La necesidad más angustiosa y perentoria de nuestro progreso es la liquidación de esa feudalidad que constituye una supervivencia de la Colonia. La redención, la salvación del indio, he aquí el programa y la meta de la renovación peruana» (1928c: 215).

El indigenismo era entonces algo más que una simple moda estética. Estaba estrechamente articulado a los complejos factores económicos y sociales del momento. «El problema indígena —afirmaba Mariátegui— tan presente en la política, la economía y la sociología, no puede estar ausente de la literatura y del arte» (1928d: 328). Este vínculo con la realidad, que hacía del genuino indigenismo el traductor de «un estado de ánimo, (de) un estado de conciencia del Perú nuevo» (1928d: 328), permitía distinguirlo de otras variedades que respondían a diversos motivos. Extraño a la demanda europea de exotismo que alentaba la tarea «indigenista» del Ventura García Calderón de *La venganza del cóndor* (1924), diferente al trabajo de algunos jóvenes vanguardistas trasladados a París, puro artificio, simple moda literaria, el indigenismo defendido por Mariátegui, de espíritu antioligárquico, de absoluta condena del pasado positivista, respondía al activista proyecto de las vanguardias históricas: reintegrar el arte a la praxis vital. El «"indigenismo —dice—, como hemos visto, está extirpando, poco a poco, desde sus raíces, al «colonialismo"» (1928d: 350).

Superando el estrecho ámbito de la estética, su compromiso con el drama real del Perú, su significación social y política, lo diferenciaba notablemente de otros «americanismos» propuestos en el debate sobre la literatu-

ra nacional, contexto imprescindible para la mejor comprensión del pensamiento mariateguiano, pues lo que en aquél se debatía no eran tanto cuestiones estéticas, aparentemente inocuas, como proyectos nacionales: cómo modernizar el Perú, problemática que a menudo se ocultó bajo la metafísica pregunta de qué es el Perú.

> El indio no representa únicamente un tipo, un tema, un motivo, un personaje. Representa un pueblo, una raza, una tradición, un espíritu. No es posible, pues, valorarlo y considerarlo desde puntos de vista estrictamente literarios, como un color o un aspecto nacional (1928d: 332).

El sentido de estas abstracciones se hará evidente en las últimas páginas del *Proceso de la literatura,* cuando Mariátegui reitere una vez más el principal argumento —casi el *Leitmotiv* del libro— por el que los «hombres nuevos quieren que el Perú repose sobre sus naturales cimientos biológicos», por el que «sienten el deber de crear un orden más peruano, más autóctono» (1928c: 215):

> A pesar de la conquista, del latifundio, el gamonal, el indio de la sierra se mueve todavía, en cierta medida, dentro de su propia tradición. El ayllu es un tipo social bien arraigado en el medio y en la raza (1928d: 345).

Y el ayllu, la «comunidad» indígena, es un órgano específico de comunismo cuya existencia, señala, bastaría para despejar cualquier duda, si la evidencia histórica del comunismo inkaico —«la más avanzada organización comunista primitiva que registra la historia», afirmará convencido en el editorial del segundo «Aniversario y balance» de *Amauta*— no bastará para despejar cualquier duda (1928b: 78).

En consecuencia, no es extraño que quien advertía al inicio de los *Siete ensayos* su declarada y enérgica ambición «de concurrir a la creación del socialismo peruano» (1928a: 13) concluyese sus reflexiones sobre el indigenismo argumentando que la sociedad indígena, a pesar de su primitivismo o retardo, no dejaba de ser «un tipo orgánico de sociedad y cultura» y que, a semejanza de los pueblos de Oriente, podría encontrar «por sus propios pasos, y en muy poco tiempo, la vía de la civilización moderna y traducir, a su propia lengua, las lecciones de los pueblos de Occidente» (1928d: 346): con otras palabras, podría pasar naturalmente del comunismo inkaico al moderno comunismo, dada «su incorpórea semejanza esencial» (1928b: 78). Este tránsito sin fronteras, sin obstáculos en el que el indigenismo se resuelve en socialismo, arroja esclarecedora luz sobre las defensivas palabras que cerraban los *Siete ensayos:* «Por los caminos universales, ecuménicos, que tanto se nos reprochan, nos vamos acercando cada vez más a nosotros mismos» (1928d: 350).



La romántica idea de un régimen comunista en el Perú prehispánico, ingenua respuesta a los complejos problemas del país, tuvo gran predicamento en la generación de Mariátegui. Los estudios de Luis E. Valcárcel e Hildebrando Castro Pozo, de notable influjo sobre el autor de los *Siete ensayos,* contribuyeron a este prestigio. De hecho, la tesis ya casi era vieja para entonces: en *El Perú antiguo y los modernos sociólogos* (1908), Víctor Andrés Belaúnde revisaba los trabajos de Spencer, Cunow, de Greff, Pareto y otros, concluyendo lo artificioso de «encontrar en el viejo Perú barato arsenal de razones a favor de la tesis socialista, o en contra de ella» (1908: 133). También Jorge Basadre en 1929, contra corriente, señaló acertadamente la separación absoluta entre el socialismo moderno y el modelo del viejo Perú, muy próximo al discutido modo de producción asiática, la extrañeza profunda entre el «señor don Carlos Marx y Pachacútec» (Basadre 1929: 21-22).

En cualquier caso, la consideración del indio como representante de este «tipo orgánico de sociedad y cultura» llevó a Mariátegui al rechazo de mesticismos y de otras razas. Por eso y no sólo por su idealismo, el rechazo del utopista Vasconcelos; por eso, la negativa al mestizaje que «ha producido una variedad compleja, en vez de resolver una dualidad, la del español y el indio» (1928d: 340). Mucho más extremado se mostraba Valcárcel cuando en el «Ideario» de *Tempestad en los Andes* expresaba:

> La raza del Cid y don Pelayo mezcla su sangre americana. A la violencia del asalto de los lúbricos invasores, sucede la tranquila posesión de la mujer india.
> Se han mezclado las culturas.
> Nace del vientre de América un nuevo ser híbrido: no hereda las virtudes ancestrales sino los vicios y las taras. El mestizaje de las culturas no produce sino deformidades (1927: 107).

Lamentablemente, en su afán por preservar el germen del comunismo autóctono, por demostrar la prioridad del indio como basamento de la nueva nacionalidad, Mariátegui enfrentó con evidentes prejuicios la aportación de otros grupos humanos del Perú. En estas desafortunadas páginas el fundador del Partido Socialista Peruano juzga que cuando el negro «se ha mezclado al indio ha sido para bastardearlo comunicándole su domesticidad zalamera y su psicología exteriorizante y mórbida» (1928d: 334).

En su opinión, ni chinos ni negros han contribuido a la formación de la nacionalidad con valores culturales o energías progresivas; tan sólo con vicios: «El chino (...) parece haber inoculado en su descendencia el fatalismo, la apatía, las taras del Oriente decrépito (...) El aporte del negro, venido como esclavo, casi como mercadería, aparece más nulo y negativo aún. El negro trajo su sensualidad, su superstición, su primitivismo. No estaba

en condiciones de contribuir a la creación de una cultura, sino más bien de estorbarla con el crudo y viviente influjo de su barbarie» (1928: 341-342).

Estas aprensivas reflexiones —que, según su autor, no atendían al color de la piel, sino a la inobjetable inferioridad de cultura— impregnaban la corriente indigenista de un irracional racismo, por más que fuera el de los oprimidos, como ya apuntara Gutiérrez Girardot (1986: 23-24). Quizá por ello César Vallejo se preguntará en el carnet de 1932: «¿Sólo los indios sufren y no los cholos y hasta los blancos?».

Al respecto, no deja de llamar la atención que el Amauta, en la entrevista concedida a *Variedades* en 1923, declarase a Colón el personaje histórico que más admiraba; que en la concedida a la misma publicación cinco años después, con motivo del Día de la Raza, no desmintiera el viejo entusiasmo.

El racismo de este indigenismo socialista evidencia la dificultad —mal resuelta— de integrar la voluntad de reivindicar el lado indígena del país y la decisión de modernizar sociedad y cultura a través de la única vía del socialismo.

El indigenismo tenía una misión por desempeñar: encauzar y liquidar los residuos de un Perú feudal. De ahí su comparación con la literatura mujikista rusa:

> Este indigenismmo (...) podría ser comparado —salvadas todas las diferencias de tiempo y de espacio— al «mujikismo» de la literatura rusa prerevolucionaria. El «mujikismo» tuvo parentesco estrecho con la primera fase de la agitación social en la cual se preparó e incubó la revolución rusa. La literatura «mujikista» llenó una misión histórica. Constituyó un verdadero proceso al feudalismo ruso, del cual salió éste inapelablemente condenado (1928d: 328).

La comparación entrañaba, entonces, también un deseo, tal vez una convicción: que la literatura indigenista, como la que se ocupó de los mujikistas, fuese igualmente prerrevolucionaria:

> La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla (1928d: 335).

Esta distinción entre literatura indigenista y literatura indígena significaba el ingreso de las letras peruanas en su período nacional, avalado por los logros sociales.

Curiosamente, este proceso literario, que arranca del período colonial y que Mariátegui juzga excepcional, se asemeja de manera sospechosa al proceso que él mismo traza de las letras universales en sus varios artículos. Así, la literatura del período colonial, superviviente en la obra de Riva Agüero y la llamada generación futurista, como encarnación de lo oligárquico, lo



académico, lo viejo, tendría su equivalente en la escuela realista decimonónica, cuya defunción firma el creador de *Amauta* en «Algunas ideas, autores y escenarios del teatro moderno» (1924). El realismo, con su romo positivismo, no había sido un arte verdaderamente realista, sino que había mostrado una faz deformada y empobrecida de la existencia.

Será el nuevo arte de vanguardia el que ofrezca una versión verídica de la realidad superando lo que expresivamente denominará el «prejuicio de lo verosímil» (1926b: 24). Pero este arte de vanguardia no es para Mariátegui señal de un nuevo orden, sino «síntoma de una civilización que se disuelve y decae», arte de la decadencia sin ser él mismo arte decadente (1924: 67).

> La crisis mundial no es sólo política, económica y filosófica. Es, también, una crisis artística. No hay sino búsquedas. La época es revolucionaria. Más que una época de creación es una época de destrucción (1923: 141).

Para él los ismos «preanunciaban sin duda algunos matices de arte nuevo, pero no su espíritu» (1925b: 107). De este modo, la vanguardia adquiere en Mariátegui la ambigua condición de arte transitorio: «No podemos aceptar —decía en su conocido «Arte, revolución y decadencia» (1926c: 18)— como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica (...). La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también. Si no, lo único que queda es el paramento, el decorado. Y una revolución artística no se contenta con conquistas formales».

Se diría que en este juicio Mariátegui considerara la técnica un simple instrumento neutro y no un procedimiento expresivo-cognoscitivo; como si dudara de que la modernidad se hubiera incorporado vitalmente a la nueva sensibilidad. Pero cuando el ensayista habla de *un espíritu nuevo,* contrariamente a lo que suele creerse, no se refiere a la nueva sensibilidad en general, sino al aliento revolucionario marxista entrevisto bajo el velo soreliano del mito:

> La mayor parte de los expresionistas, de los futuristas, de los cubistas, de los superrealistas, etc., se debaten en una búsqueda exasperada y estéril que los conduce a las más bizarras e inútiles aventuras. Su alma está vacía; su vida está desierta. Les falta un mito, un sentimiento, una mística, capaces de fecundar su obra y su inspiración (1926c: 185).

La posición de Mariátegui está marcada por esta mística y no sorprende ver adónde van a parar sus reflexiones. En «Elogio de *El cemento* y del realismo proletario» (1929), Mariátegui retoma el tema del realismo decimonónico y apunta que una clase como la burguesía «aferrada a su costumbre y a su principio de idealizar o disfrazar sus móviles, no podía ser realista en literatura» (1929a: 197).



Es el fundamento crítico y revolucionario marxista el que descubre el mundo; por lo tanto: «La literatura proletaria tiende naturalmente al realismo» (1929a: 197). Ese realismo —previsible parada de su pensamiento— es el arte que la vanguardia venía preparando. Pero no es el realismo socialista de Zdanov, porque para el autor peruano a «la revolución, los artistas y los técnicos le son tanto más útiles cuanto más artistas y técnicos se mantienen» (1929b: 236).

Inútil mantener la incertidumbre: esta literatura de vanguardia, arte de transición, encontraría su homólogo en el indigenismo como momento que cierra la literatura del periodo cosmopolita y prepara, como aquélla, algo nuevo: la literatura indígena. Esta literatura que *debe venir* es el equivalente peruano de la literatura proletaria universal; pues no es otra ideología que la marxista, según Mariátegui, la que orienta las reivindicaciones de las masas trabajadoras del Perú, constituidas mayoritariamente por indios.

No se equivocaba mucho Víctor Andrés Belaúnde cuando afirmaba en *La realidad nacional* que el supuesto rechazo de Mariátegui a la «clasificación marxista en literatura feudal o aristocrática, burguesa y proletaria» y su sustitución por un proceso en tres períodos —colonial, cosmopolita y nacional— «no es sino la fórmula disimulada y novedosa de encubrir el viejo e insostenible cuadro marxista» (1931: 105).

La interpretación que Mariátegui hace de la literatura está signada por la racionalización del interés y de la pasión. «Declaro sin escrúpulo —advertía en las primeras páginas del *Proceso de la literatura* (1928d: 231)—, que traigo a la exégesis todas mis pasiones e ideas políticas, aunque (...) debo agregar que la *política en mí es filosofía y religión*».

Parece oportuno no olvidar estas francas palabras al adentrarnos en el pensamiento mariateguiano, irregularmente teñido por la aludida emoción ético-religiosa. Algo de ello se revelaba en el reportaje de *Variedades* «¿Qué prepara Ud.?», cuando en un compulsivo paréntesis de la respuesta confesaba: «No soy un caso de voluntad. No pretendo sino cumplir mi destino. Y si deseo hacer algo es porque me siento un poco "predestinado" para hacerlo» (1925a: 144). Y resultaba harto evidente en la entrevista para *Mundial* (julio de 1926), realizada por Ángela Ramos, cuando afirmaba en una auténtica *confessio fidei:* «En el fondo, yo no estoy muy seguro de haber cambiado (...) Si en mi adolescencia mi actitud fue más literaria y estética que religiosa y política, no hay de qué sorprenderse. Esta es una cuestión de trayectoria y una cuestión de época. He madurado más que cambiado. Lo que existe en mí ahora, existía embrionaria y larvadamente cuando yo tenía veinte años (...) en mi camino, he encontrado una fe. (...) Pero la he encontrado porque mi alma había partido desde muy temprano en busca de Dios» (1926a: 153-4).



El *marxismo abierto* como lo ha denominado Salazar Bondy (1967) marxismo al que por primera vez le cabía enteramente el término de «latinoamericano», como postulara Aricó (1992), el marxismo que se negó a ser *calco y copia* y se propuso como *creación heroica* no llegó, tal vez por la temprana muerte de Mariátegui, a erradicar plenamente este lastre religioso. «En ese proceso [del movimiento proletario] —dice en *Defensa del marxismo*— cada palabra, cada acto del marxismo tiene un acento de fe, de voluntad, de convicción heroica y creadora, cuyo impulso sería absurdo buscar en un mediocre y pasivo sentimiento determinista» (1934: 69).

El concepto soreliano del mito se instituye en eficiente fórmula secularizadora de sus emociones místico-religiosas anteriores al viaje a Europa: «La fuerza de los revolucionarios no está en su ciencia, está en su fe, en su pasión, en su voluntad. Es una fuerza religiosa, mística, espiritual. Es la fuerza del Mito. La emoción revolucionaria (...) es una emoción religiosa. Los motivos religiosos se han desplazado del cielo a la tierra. No son divinos; son humanos, son sociales» (1925d: 27).

Años después, en su *Defensa del marxismo,* donde seguía reconociendo en Sorel a uno de los grandes pilares del marxismo, todavía afirmaba que el socialismo era el evangelio y método del movimiento de masas[1].

En defensa del marxismo mariateguiano se ha dicho que estas apelaciones a lo irracional son meros recursos psicológicos, medios para aproximar la complejidad del marxismo a obreros y campesinos. Al margen de lo improbable de tal explicación, conviene destacar el peligro de este componente irracional y mítico tan exitosamente aprovechado por los diversos fascismos.

Francisco José López Alfonso

Bibliografía

ARICÓ, JOSÉ 1992, «El marxismo latinoamericano», en Fernando Vallespín ed., *Historia de la teoría política,* vol. 4. Madrid, Alianza editorial, 379-414.

BASADRE, JORGE 1929: «Marx y Pachacútec, *Nueva Revista Peruana,* Lima, 1 de agosto, año I, n.º 2, págs. 16-22.

BELAÚNDE, VÍCTOR ANDRÉS 1908 (1987): «El Perú antiguo y los modernos sociólogos», en: *El Perú antiguo y los modernos sociólogos y otros ensayos,* vol. 1 de las *Obras completas,* Lima, Edición de la Comisión Nacional del Centenario de Víctor Andrés Belaúnde, págs. 49-134.

——— 1931 (1964), *La Realidad Nacional,* Lima, Talleres Gráficos P.L. Villanueva.

[1] *Véase el significativo capítulo «Filosofía moderna y marxismo» en* Defensa del marxismo.



CORNEJO POLAR, ANTONIO 1989: *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Lima, CEP.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, RAFAEL 1986: «Revisión de la historiografía literaria latinoamericana», *Aproximaciones*, Bogotá, Protocultura, págs. 13-24.

MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS 1923 (1987): «Instantáneas», *La novela y la vida*, vol. 4 de *Obras completas*, Lima, Amauta, págs. 138-142.

——— 1924 (1964): «El expresionismo y el dadaísmo», *El artista y la época*, vol. 6 de *Obras completas*, Lima, Amauta, págs. 64-69.

——— 1925a (1987): «¿Cómo escribe usted?», *La novela y la vida*, vol. 4 de *Obras completas*, Lima, Amauta, págs. 143-144.

———1925b (1960): «Oliverio Girondo», *Temas de Nuestra América*, vol. 12 de *Obras completas*, Lima, Amauta, págs. 106-108.

———1925c (1987): «George Gross», *La escena contemporánea*, vol. 1 de *Obras completas*, Lima, Amauta, págs. 182-184.

———1925d (1987): «El Hombre y el Mito», *El alma matinal*, vol. 3 de *Obras completas*, Lima, Amauta, págs. 23-28.

——— 1926a (1927): «¿Cuál es en su concepto la figura más grande que ha tenido el Perú?», *La novela y la vida*, vol. 4 de *Obras completas*, Lima, Amauta, págs. 147-152.

——— 1926b (1964): «La Realidad y la Ficción», *El artista y la época*, vol. 6 de *Obras completas*, Lima, Amauta, págs. 22-24.

——— 1926c (1964): «Arte, Revolución y Decadencia», *El artista y la época*, vol. 6 de *Obras completas*, Lima, Amauta, págs. 18-21.

——— 1928a (1987): «Advertencia», *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, vol. 2 de *Obras completas*, Lima, Amauta, págs. 11-12.

——— 1928b (1987): «El problema de la tierra», *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, vol. 2 de *Obras completas*, Lima, Amauta, págs. 50-104.

——— 1928c (1987): «Regionalismo y centralismo», *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, vol. 2 de *Obras completas*, Lima, Amauta, págs. 194-228.

——— 1928d (1987): «El proceso de la literatura», *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, vol. 2 de *Obras completas*, Lima, Amauta, págs. 229-350.

——— 1929a (1985): «Elogio de *El cemento* y del realismo proletario», *El alma matinal*, vol. 3 de *Obras completas*, Lima, Amauta, págs. 196-204.

——— 1929b (1985): «*Un libertino* por Hermann Kesten», *El alma matinal*, vol. 3 de *Obras completas*, Lima, Amauta, págs. 233-236.

SALAZAR BONDY, AUGUSTO 1967: «El pensamiento de Mariátegui y la filosofía marxista», *Historia de las ideas en el Perú contemporáneo*, Lima, Francisco Moncloa, vol. 2, págs. 311-342.

VALCÁRCEL, LUIS E. 1927 (1972): «Ideario», *Tempestad en los Andes*, Lima, Editorial Universo, págs. 101-116.



Mariátegui ante la cultura española

En 1990 realicé una primera aproximación al argumento de este artículo, a través de la relación que se estableció entre Miguel de Unamuno y José Carlos Mariátegui, concretada en la atracción del peruano por el Rector de Salamanca, y por la intervención de este último en la páginas de *Amauta*[1]. El recorrido por aquellas cuestiones se centraba en dos puntos principales de los que partiré ahora: por un lado, en *Amauta*, órgano radical e indigenista. Miguel de Unamuno había expuesto nada menos que su teoría de la Hispanidad, y este espacio de exposición necesitaba ser resaltado por las implicaciones que la relación tuvo. Mariátegui había abierto sus páginas al rector salmantino, exiliado en Hendaya por lo que uno y otro consideraban dictadura pretoriana borbónica de Primo de Rivera. El carácter sorprendente de la intervención de Unamuno daba pie a una segunda idea que tenía que ver con nuestros propios métodos de trabajo —me refiero a los que nos dedicamos a estudiar la literatura hispanoamericana o la literatura española— y era que curiosamente, desde la bibliografía amplísima sobre Unamuno, no se hubiera planteado nunca el valor extremo de esa relación aparentemente contradictoria; y, por lo que conocía, desde la bibliografía de Mariátegui se había analizado tan sólo la indudable atracción, agónica atracción por citar el término clave de Unamuno que tanto gustó a Mariátegui hasta incorporarlo a su léxico y definición personal, pero, por ejemplo, no se había abordado ningún enfoque contextual de qué significaba esa presencia tan contradictoria del «abanderado de la hispanidad», en páginas de una revista que contenía textos de César Falcón, Alberto Hidalgo o Dora Mayer, que desde luego contradecían el concepto ecuménico de la hispanidad unamuniana.

Desde la perspectiva que tracé sobre aquella relación, quisiera avanzar ahora, situando a Mariátegui ante la cultura española, tarea bastante poco

[1] *Cf. «Unamuno y* Amauta: *textos y contextos de una relación»,* Proyección histórica de España en sus tres culturas: Castilla y León, América y el Mediterráneo, *Junta de Castilla y León, 1993, vol. II, págs. 555-560.*

clara si tenemos en cuenta las intensas e inmensas distancias que hacían decir a José Carlos Mariátegui en el año 1928 que «lo que más vale de España —Miguel de Unamuno— está fuera de España». En relación a España, a la comprensión de la dinámica de la cultura y la sociedad de aquellos años, no parece muy profético Mariátegui quien, al morir en 1930, no sospechó ni tan siquiera que este país estuviera viviendo una eclosión de cultura y vida colectiva que desembocó en un proceso democrático y luego en la tragedia del 36, cuando el compañero y amigo de Mariátegui, César Vallejo tenía que pedir a España algo tan solemne como que apartara de él ese cáliz.

No fue extraña, sin embargo, la primera inmersión cultural española de Mariátegui, sobre la que hay varios datos que quiero destacar. A comienzos del año 1916, exactamente el 12 de enero, el estreno de *Las Tapadas*, obra teatral en verso realizada junto a Julio de Paz, formó parte de una inmersión del joven periodista en el ambiente por una parte del teatro clásico español y, por otra, de la temática colonial. Esa inmersión teatral se desarrolló en el mismo año de la escritura junto a Abrahan Valdelomar del drama en verso *La mariscala*, basada en una novela homónima de Valdelomar escrita a partir de materiales que le habían sido entregados por José de la Riva Agüero. La figura de Francisca Zubiaga, la esposa del mariscal peruano Agustín Gamarra, es cantada, en las escenas que se han conservado de la obra, con los ritmos del teatro histórico español, que es la filiación última, a través sobre todo de Eduardo Marquina, del fenómeno de escritura teatral de Mariátegui, afincado en ese tiempo en la proximidad a un mundo teatral limeño que tuvo en las compañías españolas su principal alimento. La relación con Eduardo Marquina, presente en Lima en aquel tiempo, quien participó en un homenaje en el que Valdelomar, Mariátegui y Alberto Hidalgo dedicaron un soneto a tres voces a la bailarina y actriz española Tórtola Valencia, o sus artículos sobre las representaciones de *En Flandes se ha puesto el sol, Doña María, la Brava* y *El gran capitán* de Marquina, o de *Locura de amor*, de Manuel Tamayo y Baus, o sobre *Mariana*, de José Echegaray, o sobre *La leona de Castilla* de Francisco Villaespesa, o sobre *Malvaloca* de los Álvarez Quintero, *La propia estimación* y *El collar de estrellas* de Jacinto Benavente, o sobre las actuaciones de la compañía de María Guerrero y de Fernando Díaz de Mendoza, quienes representaron en Lima estas obras a lo largo de diciembre de 1916, son parte de la actividad hispanizante y de la pasión por el teatro histórico y de costumbres españolas de quien era todavía Juan Croniqueur[2].

En 1916 —a los 22 años— vivió una retirada del mundo durante tres días en el Convento e los Descalzos de Lima. Guillermo Rouillón[3] destacó el sentido religioso de esa experiencia, que aquí nos interesa en cuanto

[2] *Cf. Eugenio Chang-Rodríguez,* Política e ideología en José Carlos Mariátegui, *Madrid, Porrúa-Turanzas, 1983, págs. 74 y ss.*

[3] *Guillermo Rouillón,* La creación heroica de José Carlos Mariátegui, I: La edad de piedra, *Lima, Ed. Arica, 1975, pág. 152. Citado por Chang-Rodríguez.*



aporta un dato de lectura del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz. El soneto «El elogio de la celda ascética» concluye diciendo:

> Cristo crucificado llora ingratos desvíos.
> Mira la calavera con sus ojos vacíos
> que fingen en la noche una inquietante luz.
> Y en el rumor del campo y de las oraciones
> habla a la melancólica paz de corazones
> la soledad sonora de San Juan de la Cruz[4].

La actitud religiosa le había hecho escribir, además, en 1914, una crónica devocional hacia el pasado titulada «Del momento: la procesión tradicional»:

> Es la procesión de los Milagros uno de los últimos rezagos del pasado tradicional. La más típica también de las manifestaciones de ese risueño, fastuoso y alegre criollismo que se extingue, que se pierde con hondo desconsuelo para los pocos, los insignificantes que, como nosotros, aman la tradición fervientemente[5].

El Mariátegui que a sí mismo se calificó posteriormente «en su edad de piedra» mantuvo esta actitud hacia retazos culturales españoles hasta los 22 años, actitud que está en consonancia con aquella reflexión que Ventura García Calderón hizo en 1936 con el título *¿Cómo era un adolescente peruano al comenzar el siglo XX?*[6], donde decía:

> Su alma y los libros que lee en secreto, sus primeros fervores intelectuales divergen escandalosamente. Nadie ha llevado más contradicciones adentro. Describirlo es compadecerlo. Además de largas tiradas de Calderón de la Barca que le enseñan en casa, aprende en el colegio discursos floridos de Donoso Cortés, tal o cual párrafo altisonante de Castelar. Todo lo que sabe del corazón humano está en Gustavo Adolfo Bécquer (cuando los niños de Francia han sido destetados con la sabiduría marrullera de La Fontaine). Le expurgan el *Quijote* que pudo tal vez enseñarle cordura. Su aguja de marear son las *Rimas* y la leyenda asombrosa del mismo autor en que la cervatilla herida de encantamientos se pone a hablar plañideramente...

La estampa de García Calderón se despliega a continuación en los descubrimientos de la cultura europea, de los simbolistas franceses sobre todo; luego es cuando, frente al *Criterio* de Balmes, o los «admirables inventarios mentales de Menénez y Pelayo» el adolescente peruano descubre al Nietzsche de *Así habló Zarathustra.*

Y ese es el camino, con otras lecturas en medio, que Mariátegui recorre a partir de 1916. De la mano de Valdelomar inicialmente, y del grupo «Colónida» en el que se integra en una breve actividad que fue, según Mariátegui, «un grito iconoclasta» y un «orgasmo esnobista»: el D'Annunzio aportado desde Europa por Valdelomar se une a toda una percepción decadentista en la que afloran elementos de vanguardia. Y es inevitable aquí la valoración de un autor español cuya extensión americana estaba en alza:

> La «greguería» empieza con Valdelomar en nuestra literatura. Me consta que los primeros libros de Gómez de la Serna que arribaron a Lima, gustaron sobremanera

[4] *Publicado en* El tiempo, *Lima, 28 de agosto de 1916, pág. 3.*

[5] *«Del momento: La procesión tradicional»,* La prensa *(Lima), 20 de octubre de 1914.*

[6] *Ventura García Calderón,* Nosotros, Obra escogida, *Prólogo, selección y notas de Luis Alberto Sánchez, Lima, Edic. Edubanco, 1986, págs. 519-520.*



a Valdelomar. El gusto atomístico de la «greguería» era, además, innato en él, aficionado a la pesquisa original y a la búsqueda microcósmica. Pero, en cambio, Valdelomar no sospechaba aún en Gómez de la Serna al descubridor del Alba. Su retina de criollo impresionista era experta en gozar voluptuosamente, desde la ribera dorada, los colores ambiguos del crepúsculo[7].

Es curiosa la referencia a Gómez de la Serna, puesto que quizás es una de las pocas indicaciones literarias españolas contemporáneas que veremos. Demuestra un aprecio que no es habitual en Mariátegui, quien muy pronto termina su dedicación literaria y funda *Nuestra época.* El año 1918, junto a una revista que tuvo en tantas cosas como modelo la revista *España* de Luis Araquistáin, Mariátegui deja la creación literaria para dedicarse a la actividad política y a la crónica cultural.

El viaje a Italia en 1920 lo distancia ya de la cultura española, e Italia se convierte en fuente de inspiración política a través de Antonio Gramsci y cultural con múltiples nombres entre los que destaca Benedetto Croce. La actitud ante la cultura española parece haber sufrido ya una profunda variación, manifestada en un desinterés que tiene su manifestación en una carta desde Roma en 1920 a Ricardo Martínez de la Torre:

te mandaré algunos libros, pero en francés. España y su literatura y su pensamiento y sus panderetas y sus majas y sus toreros, están mucho más lejos que del Perú de esta Italia bella por excelencia y por derecho divino. Aquí leo diariamente los periódicos de París, y no encuentro nunca una revista española[8]

El regreso en 1923 plantea una nueva actividad que tendrá su centro en la creación de *Amauta* en 1926, junto a su intensa actividad política, y una determinación cultural cuyos objetivos centrales vienen señalados ahora básicamente por su polémica intensa y continua contra el pasadismo de José de la Riva Agüero.

La serenata ante los balcones del virreinato

El motivo, sobre el que insiste Mariátegui en *Proceso de la literatura peruana*[9], es seguramente la metáfora interpretativa central de ese proceso de la literatura peruana que surgirá como superación de toda la literatura colonial que debe ser considerada, nos dice, literatura española, y su prolongación, en la tendencia al pasadismo sustentada por José de la Riva Agüero, puede ser valorada como una «serenata ante los balcones del virreinato».

En *Proceso de la literatura peruana* asistimos a un despliegue considerable de información y juicios sobre el presente y lo inmediato que responde a este esquema, para cuyo sustento no existe necesariamente el pasado que queda reducido a unos pocos datos y comentarios. Fundamentar el presen-

[7] *José Carlos Mariátegui,* Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana, *Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, pág. 189.*

[8] *Antonio Melis (ed.),* Correspondencia de José Carlos Mariátegui, *Lima, Biblioteca Amauta, 1984.*

[9] *En* Siete ensayos..., *págs. 149 y ss.*



te y el futuro parecen entrecruzarse en Mariátegui en un saldar las cuentas con el pasado de la forma más rápida.

Los juicios allí donde se cruzan pasado y presente responden siempre a esta idea en la que aniquilar el pasado colonial es aniquilar la imagen de España. Como nos dice en lo que él llama «testimonio de parte» sólo se salva la peruanidad en pocos nombres, el Inca Garcilaso por encima de todos:

> Garcilaso, sobre todo, es una figura solitaria en la literatura de la Colonia. En Garcilaso se dan la mano dos edades, dos culturas. Pero Garcilaso es más inka que conquistador, más quechua que español [...] Garcilaso nació del primer abrazo, del primer amplexo fecundo de las dos razas, la conquistadora y la indígena. Es, históricamente, el primer «peruano», si entendemos la «peruanidad» como una formación social determinada por la conquista y la colonización españolas. Garcilaso llena con su nombre y con su obra una etapa entera de la literatura peruana. Es el primer peruano, sin dejar de ser español. Su obra, bajo su aspecto histórico-estético, pertenece a la épica española. Es inseparable de la máxima epopeya de España: el descubrimiento y conquista de América.

La supervivencia cultural del colonialismo es el siguiente argumento «de parte», y en José Gálvez, o en Riva Agüero sobre todo, tenemos su ejemplo máximo. El pasado precolonial y sus evocaciones no son americanismo, sino exotismo, dice Riva Agüero, porque lo ha dicho Menéndez y Pelayo, o Juan Valera.

Los nombres más próximos de la literatura romántica no son peruanos, porque continúan la «pesada e indigesta rapsodia de la literatura española». Sólo Ricardo Palma cierra el siglo XIX evocando el virreinato desde la ironía: «Su burla roe risueñamente el prestigio del Virreinato y el de la aristocracia». Y esto debe salvar a Palma de las manos de los pasadistas como Riva Agüero que quieren apropiárselo. Tras Palma, González Prada abre el espacio de peruanos que lo son porque inician el período cosmopolita de la literatura, sustituyendo al colonial. Mariano Melgar y Abelardo Gamarra asumen también el tránsito, mientras José Santos Chocano es expulsado «al período colonial de nuestra literatura», porque «su poesía grandilocua tiene todos sus orígenes en España». Eguren, Hidalgo, Vallejo, Alberto Guillén, Magda Portal, Spelucín o el indigenismo, significan el tránsito desde el cosmopolitismo de Valdelomar a la peruanidad. El proceso de la literatura peruana concluye en esta perspectiva y en un balance provisional:

> En la historia de nuestra literatura, la Colonia termina ahora. El Perú, hasta esta generación, no se había aún independizado de la Metrópoli.

Fisuras de la crónica. Manrique antipasadista

En su obsesión contra el pasado, que tendría muchos puntos a comentar y que no es otra cosa que un viejo debate de la tradición de identidad

latinoamericana, Mariátegui llega a provocarnos desconciertos. Y en ese sentido de desconcierto cabe reinterpretar la «Reivindicación de Jorge Manrique»[10] de 1927, una breve nota en la que Mariátegui reflexiona sobre Manrique y la tradición. El pasadismo es de nuevo el enemigo a combatir y, a través de una referencia de Luis Alberto Sánchez, que llamó «jorgemanriquismo» a un tradicionalismo fijado quizás en el «Cualquiera tiempo pasado/ fue mejor», Mariátegui se lanza a demostrar que ese tradicionalismo es «absolutamente extraño» a Manrique. Lo suyo, dice desconcertantemente Mariátegui, era una filosofía propia «de un místico medieval», una «filosofía que ignora la vanidad del presente como la vanidad del pasado, porque concibe la vida terrena como preparación para la vida eterna. Pesimismo integral y activo que renuncia a la tierra, porque ambiciona el cielo». Y una larga cita de las coplas reafirmando este sentido nos conduce de nuevo a su clave interpretativa:

> La poesía de Jorge Manrique se enlaza por estos versos con esa mística que, como lo proclama Unamuno, es acaso la única genuina filosofía española. La única que vive porque vivió y, como escribe también el maestro de Salamanca, «lo que ha vivido vivirá». Filosofía a la que no se puede sospechar de pasadismo, no sólo porque más que idea era acto, sino porque miraba a la inmortalidad. Actitud ambiciosa y futurista, porque ¿qué futurismo más absoluto que el del místico, desdeñoso del presente y del pasado por amor de lo divino y de lo eterno?

Y aquí es donde el agónico cristiano y el agónico marxista José Carlos Mariátegui vuelve a intentar una síntesis contradictoria: salvar a Manrique de su tentación de pasado porque el cielo es su futuro parece inevitablemente un caos de pensamiento, y en este caos promulga el mensaje definitivo:

> la tradición es, contra lo que desean los tradicionalistas, viva y móvil. La crean los que la niegan para renovarla y enriquecerla. La matan los que la quieren muerta y fija, prolongación del pasado en un presente sin fuerzas, para incorporar en ella su espíritu y para meter en ella su sangre.

En todo esto, Manrique ha sido cogido por los pelos para su insistencia contra el pasadismo e, inevitablemente, ha aparecido Unamuno como sistema interpretativo que, a veces, parece que sirve para explicar todo. Si esta intervención la hubiera planteado desde la coherencia del pensamiento de Mariátegui, me vería obligado seguramente a decir más cosas. Desde el punto de vista que he asumido diré simplemente que Mariátegui se sitúa esta vez ante un fragmento de cultura española, ante Jorge Manrique, para luchar contra el pasadismo. Y la anécdota no tiene ni más valor ni menos que lo que su descripción nos permita pensar.

[10] *En* El artista y la época, *vol. VI de* Obras Completas, *Lima, Biblioteca Amauta, 1964, págs. 126 y ss.*



Ante la España contemporánea

A partir de 1926, Mariátegui vuelve a prestar atención a la cultura española. A veces son notas intrascendentes como la dedicada a reflexionar sobre la barba de Valle Inclán[11] que se basa en una larga cita del inevitable Waldo Frank. Otras veces hay un intento de penetración en obras y pensadores. El episodio Unamuno, en síntesis, fue el resultado de una pasión y de un arduo trabajo para conseguir que don Miguel escribiera en *Amauta.*

¿Quiénes forman el conjunto de intelectuales españoles contemporáneos a los que Mariátegui presta atención? El análisis de algunos nombres puede abrirnos una clave de crónica para entender por qué se ocupa de ellos. Algunos tuvieron el espacio de un artículo para establecer una directa vinculación política: hay cinco nombres sobresalientes en este sentido, Vicente Blasco Ibáñez, Eduardo Ortega y Gasset, Luis Jiménez de Asúa, Gregorio Marañón y Luis Araquistáin. Los cinco tienen un papel muy activo en la oposición a la dictadura de Primo de Rivera, y tres de ellos conocieron el exilio —el voluntario en Blasco— o el vinculado a la expulsión de Unamuno en Eduardo Ortega y Gasset y Luis Jiménez de Asúa. En el caso de Eduardo Ortega y Gasset, abogado y periodista, Mariátegui escribe una nota en 1927[12] protestando por su expulsión de Hendaya por parte del gobierno francés. En Hendaya, nos recuerda Mariátegui, publicaba

> en la frontera misma, con la colaboración ilustre de Unamuno, una pequeña revista, *Hojas libres,* que a pesar de una estricta censura circulaba considerablemente en España. Las más violentas y sensacionales requisitorias de Unamuno contra el régimen de Primo de Rivera se publicaron en *Hojas libres.*

Recordemos que Eduardo Ortega y Gasset fue el animador, durante el exilio anterior en París, de una famosa tertulia en el café *de la Rotonde,* en Montparnasse, a la que acudían Picasso, Juan Gris, Juan Larrea, César Vallejo, Corpus Barga y Blasco Ibáñez, entre otros, y que precisamente será evocado por Unamuno en 1930, cuando explica su actividad en el exilio:

> ...agobiado de París me fui a Hendaya, donde con Eduardo Ortega y Gasset y Blasco Ibáñez hice todo lo que pude contra el Rey y la Dictadura. Unas veces conferencias, otras artículos, versos, sonetos[13].

Más importante son los textos que Mariátegui dedica a Luis Jiménez de Asúa: el primero de ellos, de 1926, se titula «La protesta de la inteligencia en España»[14], y analiza la represión que ha caído sobre Julio Álvarez del Vayo y otros, para destacar que Jiménez de Asúa ha sido deportado a las islas Chafarinas, a su regreso de América Latina, tras una campaña contra

[11] *«Últimas aventuras de la vida de don Ramón del Valle Inclán», en* El artista y la época, *cit., pág. 130 y ss.*

[12] *«La expulsión de Eduardo Ortega y Gasset», en* Figuras y aspectos de la vida mundial, Obras Completas, *Lima, Edic. Amauta, 1986, vol. XVIII, págs. 88 y ss.*

[13] *Citado por Gregorio San Juan, en Prólogo a Miguel de Unamuno,* De Fuerteventura a París, *Bilbao, Ed. El Sitio, 1981, sin paginación.*

[14] Figuras y aspectos de la vida mundial, II, Obras Completas, *Lima, Edic. Amauta, 1986, vol. 17, págs. 73 y ss.*



la dictadura en universidades hispanoamericanas. La razón última que expone Mariátegui es la siguiente:

> Don Miguel de Unamuno ha sido reemplazado en su cátedra de Salamanca, medida que determinó, justamente, la protesta de Jiménez de Asúa, reprimida con su reclusión en una isla de lúgubre historia.

El ilustre jurista español contó así, en sus *Notas de un confinado*[15], el episodio:

> Un día nos enteramos los españoles tiranizados de que don Miguel de Unamuno, el pensador más firme y más español de nuestro suelo, había sido confinado (esta es la expresión exacta) en el islote de Fuerteventura, de las Islas Canarias, porque otras personas dieron publicidad en la Argentina a una carta privada que el maestro dirigía a un amigo allá residente [...] Los que manejamos el código penal a diario no pudimos disimular nuestra perplejidad.

La figura de Jiménez de Asúa es ampliamente valorada en la nota de Mariátegui como «uno de los representantes de la inteligencia española que Hispano-América más conoce y admira» y como «embajador de la inteligencia española», para concluir que:

> El acta de acusación de Jiménez de Asúa le atribuye en primer lugar una campaña de descrédito de España en los países de Hispano-América. Pero, desgraciadamente para Primo de Rivera, los llamados a fallar sobre este punto somos nosotros los hispanoamericanos. Y nosotros certificamos, por el contrario, que en estos países Jiménez de Asúa no ha hecho ni dicho nada que no merezca ser juzgado como dicho y hecho en servicio de España. Y del único iberoamericanismo que tiene existencia real en esta época.

Dos años después de este episodio, comenta Mariátegui el libro *Política, figuras, paisajes* de Jiménez de Asúa[16], para realizar una larga reflexión sobre un neoliberalismo que, por necesidad histórica, se está poniendo en la frontera del socialismo. Se detiene en un párrafo del prólogo del jurista español, allí donde dice éste que ha estado desentendido durante largos años de las preocupaciones políticas y sociales, pero que «A tiempo he comprendido que los técnicos que adjuran de su cualidad ciudadana merecen el más denso menosprecio». La reflexión sobre esta actitud es aquí uno de los temas preferidos de Mariátegui, quien ve el compromiso también en Gregorio Marañón, a quien dedica sus artículos «La ciencia y la política» y «Los médicos y el socialismo»[17]. Frente al compromiso de estos, entre los que siempre aparece la referencia necesaria y emocionada a Unamuno, otros transitan un camino diferente, y entre estos se hace inevitable el comentario a José Ortega y Gasset:

> José Ortega y Gasset [...] dice que la entrada de un literato en la política acusa escrúpulos de conciencia estéticos. El argumento está muy seductoramente sostenido —como están siempre los argumentos de Ortega y Gasset— en un artículo ágil y ele-

[15] *Citado por Gregorio San Juan,* op. cit., *sin página.*

[16] Signos y obras, Obras Completas, *Lima, Edic. Amauta, 1984, vol. VII, págs. 132 y ss.*

[17] Ibídem, *págs. 136 y ss.*



gante. Pero no es verdadero [...] En los períodos tempestuosos de la historia, ningún espíritu sensible a la vida puede colocarse al margen de la política. La política en esos períodos no es una menuda actividad burocrática, sino la gestación y el parto de un nuevo orden social.

La visión política del escritor determina en Mariátegui el acercamiento a algunos otros escritores. En 1928, una nota necrológica a Blasco Ibáñez[18] indica, a pesar de todo, fuertes distancias con el escritor valenciano, a quien aplaude su republicanismo y su combate contra la dictadura de Primo de Rivera, pero lo mira distantemente como a un «burgués honesto» por sus novelas y su actitud ante la vida. Al socialista Luis Araquistáin le dedicará un comentario por su libro *La revolución mexicana*[19] que es para Mariátegui una verdadera comprensión, casi extraña, nos dice, tratándose de un español, de un acontecimiento de tal envergadura en la historia de Latinoamérica.

Una reflexión de otro tipo, crítica, es la que realiza en sus dos trabajos sobre Ramiro de Maeztu que se publican con el título de «Maeztu, ayer y hoy»[20]. Frente a la «agonía de Unamuno (que) es la agonía del liberalismo absoluto», la de Maeztu es «la agonía del liberalismo pragmatista, conclusión conservadora y declinante del espíritu protestante y de la cultura anglosajona». Maeztu ha acabado adhiriéndose tácitamente a la dictadura de Primo de Rivera, y la valoración de Mariátegui sobre esta actitud es que:

Este escritor documentado e interesante, que durante tanto tiempo se ha alzado a estimable altura sobre el nivel general del periodismo español, ha renegado íntegramente su liberalismo, sin sustituirlo por una doctrina más viva o al menos por una fe más personal.

Polemiza a partir de aquí con el escritor español sobre la cronología de su conversión y comenta *La crisis del humanismo* como anticipo, indicado por el propio Maeztu, de su desilusión liberal. En cualquier caso, la crónica asume aquí una actitud de crítica respetuosa ante «un hombre inteligente y culto» que tiene «el orgullo y la vanidad peculiar del hombre de ideas». ¿Por qué Maeztu tiene este trato? La explicación quizás esté en el uso de Maeztu en «El Factor religioso», el conjunto de artículos publicados en el 27 que integran el quinto de los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.* Y sería de nuevo muy largo abordar aquí el espacio del interés, llamémoslo agónico, de Mariátegui por el reaccionario Ramiro de Maeztu.

Una última intervención de Mariátegui sobre el tema español me parece necesario reseñar. En 1927 interviene en la polémica que *La Gaceta literaria* de Madrid mantuvo con la revista bonerense *Martín Fierro.* El artículo de Guillermo de Torre «Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica» provocó una amplia convulsión en Argentina, y en todo el ámbito hispanoa-

[18] *En* Signos y Obra *cit., págs. 128 y ss.*

[19] «La revolución mexicana *por Luis Araquistáin* Temas de Nuestra América, Obras Completas, *Lima, Edic. Amauta, 1960, vol. XII, págs. 89 y ss.*

[20] Defensa del marxismo, Obras Completas, *Lima, Edic. Amauta, 1987, vol. V, págs. 178 y ss.*

mericano. Mariátegui interviene desde la revista *Variedades* con un artículo titulado «La batalla de Martín Fierro»[21]. El texto de Mariátegui es una toma de posición militante en una polémica en la que hubo un conjunto amplio de malentendidos. Su posición es concluyente:

> La hora, de otro lado, no es propicia para que Madrid solicite su reconocimiento como metrópoli espiritual de Hispanoamérica. España no ha salido todavía completamente del medioevo. Peor todavía: por culpa de su dinastía borbónica se obstina en regresar a él. Para nuestros pueblos en crecimiento no representa siquiera el fenómeno capitalista. Carece, por consiguiente, de títulos para reconquistarnos espiritualmente. Lo que más vale de España —don Miguel de Unamuno— está fuera de España. Bajo la dictadura de Primo de Rivera es inconcebiblemente inoportuno invitarnos a reconocer la autoridad suprema de Madrid. El «meridiano intelectual de Hispanoamérica» no puede estar a merced de una dictadura reaccionaria. En la ciudad que aspire a coordinarnos y dirigirnos intelectualmente necesitamos encontrar, si no espíritu revolucionario, al menos tradición liberal.

La posición global es certera y está en consonancia a tantas respuestas del período, pero lo que parece más original en Mariátegui es la dependencia contingente que establece en relación a la dictadura de Primo de Rivera. Y con esto debemos entrar ya en la conclusión.

Para concluir: ¿la conversión de la historia en crónica?

He intentado desplegar una serie de datos de las actitudes de José Carlos Mariátegui ante la cultura española, y de ellos podemos quizá sacar alguna conclusión. De la formación hispanizante de cualquier adolescente peruano a comienzos de siglo, como decía Ventura García Calderón, Mariátegui pasa muy pronto a una línea de identidad que encuentra en el rechazo de la cultura virreinal el rechazo de lo español. En cualquier caso es parte de una opción, legítima como cualquiera, que establece un ámbito polémico en Perú, con el que se está secundando además un ámbito polémico vigente en la época de Mariátegui en toda Latinoamérica. Hasta aquí, el problema en Mariátegui no despliega mayores sorpresas, y este sistema de afrontar una relación es condensado en la obra principal del pensamiento del Amauta: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.*

Al tiempo se desarrolla esta perspectiva, Mariátegui vuelve a asumir la cultura española contemporánea a través de su pasión por Unamuno, y en mediación directa con él, de los nombres de Luis Jiménez de Asúa, Luis Araquistáin, Eduardo Ortega y Gasset, Gregorio Marañón y, con alguna distancia, Vicente Blasco Ibáñez. Con múltiples distancias aparece también Ramiro de Maeztu. Esta síntesis de los años que van desde 1926 y 1929, y que coincide con la época más fecunda del pensador, es en cualquier

[21] *Recogido en Jorge Schwartz,* Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos, *Madrid, Cátedra, 1991, pág. 559.*



caso desconcertante para cualquiera que conozca la cultura española de aquellos años. Aunque debemos advertir que nuestro conocimiento es más fácil que el de Mariátegui, porque lo hacemos *a posteriori*. Pero, desde luego, no parece en cualquier caso los que aporta Mariátegui ni un pensamiento sistemático, ni, si lo apuramos, un pensamiento coherente. Coincide además con una serie amplísima de artículos políticos sobre la dictadura de Primo de Rivera que son, en última instancia, el marco necesario de su enfoque cultural[22].

En línea conclusiva, quisiera recordar una vieja polémica que se desató en Italia, la que tanto amó Mariátegui, en el año 1946. Fue la polémica entre una revista y su director con un partido político, al que el director de la revista pertenecía, y su secretario general; entre el novelista Elio Vittorini, director de *Il Politecnico*, y Palmiro Togliatti, secretario del Partido Comunista Italiano. La idea central que lanzó Vittorini en aquel tiempo es que, mientras la cultura es historia, la política es crónica[23]. Y al plantear este argumento no puedo dejar de recordar lo que otro pensador marxista, Walter Benjamin, escribía en los años 30 sobre «la diferencia entre quien escribe historia, el historiador, y el que la relata, el cronista»[24], donde decía Benjamin:

> El historiador está obligado a explicar, de una u otra manera, los acontecimientos de que se ocupa; de ninguna manera puede quedarse satisfecho con mostrarlo como ejemplos del curso del mundo. Pero tal cosa es lo que hace precisamente el cronista, y especialmente en sus representaciones más clásicas, los cronistas medievales, que fueron los predecesores de los historiadores modernos. Al sujetar su narración histórica a un plan divino de redención que es insondable, han renunciado de antemano a hacerse cargo de explicaciones demostrables. En lugar de ellas aparece la exposición, que no tiene a su cargo el enlaco exacto de acontecimientos determinados, sino que se ocupa sólo de la forma en que pueden se engarzados al gran e insondable curso del universo. Que el curso del mundo sea una forma de Historia sagrada o una Historia natural no provoca diferencia alguna.

La vinculación de la crónica a la política, o la actitud del cronista sujetando su narración a planes de redención sagrados o naturales, son ideas que me han hecho pensar en el sentido último de quien en 1923 respondía a una encuesta de la revista *Variedades* diciendo que

> El periodismo es la historia cotidiana, episódica, de la humanidad. Antes, la historia humana se escribía de lapso en lapso. Ahora se escribe día a dia[25].

Los textos que no cito no quieren ser más que la reafirmación reflexiva de una impresión: a partir de la pasión política de Mariátegui pudo prevalecer el cronista frente al historiador, y el cronista, orgulloso de su condición, orgulloso de estar haciendo la historia cotidiana y episódica de la humanidad, como nos decía, sujetó con frecuencia su narración a sus planes divinos o naturales, qué más daba. Negar la cultura española para afir-

[22] *Cf.* Figuras y aspectos de la vida mundial, Obras Completas, *Lima, Edic. Amauta, 1986, vol. XVI, págs. 157-167, 234-238 y 274-281.*

[23] *Resumí la polémica, aportando la amplia bibliografía que existe sobre el argumento, en «Vittorini-Togliatti: sobre política y cultura»,* La calle *(Madrid), n.º 174, 21 de julio de 1981, págs. 38-41.*

[24] *Walter Benjamin, «El narrador», en* Sobre el programa de la filosofía futura, *Barcelona, Planeta-Agostini, 1986, pág. 200.*

[25] *«Reportajes y encuestas»,* Obras, *La Habana, Casa de las Américas, 1982, vol. II, pág. 472.*



mar la cultura peruana contemporánea como negación en última instancia de tres siglos del pasado, utilizar la pirueta de Jorge Manrique en su negación del pasadismo, o afrontar la cultura española de fines de los años 20 a través sobre todo de Miguel de Unamuno, abanderado hasta en *Amauta* de la hispanidad, fue una forma, cronística y apasionada, de intervenir en el pensamiento de nuestra América.

Queda sin duda un Mariátegui más rotundo en la sistematización histórica de sus *Siete ensayos...*, episódico también probablemente aquí en su manera de negar la tradición española, pero en el argumento que he elegido queda otro Mariátegui que hizo de la crónica política su sistema de interpretación de la cultura española. Y ese segundo Mariátegui, al que también conmemoramos este año en su centenario, es el que nos ha dejado sobre todo una cierta desazón y, en cuanto conocedores de la cultura española de fines de los años 20, nos ha dejado también un más que seguro desconcierto.

José Carlos Rovira





Las últimas tendencias de la lírica española

La contrarreforma estética

Desde los primeros años ochenta, la poesía española que ha ido marcando la pauta de la novedad ha recorrido un camino que la aleja cada vez más de los poetas novísimos.

Pero ese itinerario ha tenido, en nuestra opinión, una etapa transitoria protagonizada por los que en nuestro artículo anterior calificábamos de anti-novísimos[1]. Como señalábamos entonces, quienes prácticamente habían monopolizado la marca generacional, a la vez que remansaban aquella oleada controvertida pero arriesgada de los años sesenta y setenta, fueron los más imitados por los poetas jóvenes. Bastaba tomar parte en el jurado de cualquier concurso de poesía para comprobar que la mayoría de los poetas aspirantes al premio se empeñaban en ser considerados fieles cultivadores del neorromanticismo idealizante, del manierismo edulcorado o de cualquier otra tendencia barnizada de esteticismo a ultranza.

Aunque aquella tendencia puede encontrarse hoy en reflujo, parece indudable que de ella proceden los principales argumentos —los más prestigiadamente literarios— en que la crítica de los últimos años se ha apoyado para marcar distancias con los novísimos radicales. Porque lo cierto es que los innovadores de hace veinte años, o bien figuran hoy en los libros escolares prolongando la lista de los respetables, aunque ya superados, o bien no aparecen por ninguna parte, sobre todo si han persistido en la actitud rupturista que les dio renombre propio y nombre colectivo.

La crítica próxima a las nuevas promociones de hoy y adversa a aquella primera promoción novísima, respeta a algunos nombres porque su lugar en los manuales y en las antologías los hace insustituibles —Vázquez Mon-

[1] *«La generación del 70 (II)»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *febrero de 1994, págs. 99-115. Este es el último capítulo de una serie cuyos títulos anteriores han sido publicados en los números 481, 484, 488, 496, 503, 512, 522 y 524 de esta misma Revista.*



talbán, Martínez Sarrión, Azúa, incluso Leopoldo María Panero—, pero subraya en ellos sólo los elementos más recuperables, los no homologables con novísimos menos celebrados y casi desatendidos —Ullán, Jover, Irigoyen, Piera, Buenaventura, Delgado—. Por otra parte, se recuperan otros poetas como Antonio Carvajal y Juan Luis Panero, incluso como predecesores de las nuevas corrientes más afianzadas. El rechazo que en los últimos años se ha extendido hacia el flanco más irreconciliable de la generación del 70 ha señalado como punto central de sus ataques la filiación aproximadamente vanguardista de sus principales representantes y, como consecuencia, sus aparentes excesos: el debate retórico interno al poema, la tendencia al hermetismo, el discurso teórico, la sobreabundancia de referencias librescas, «la huida del sentido» y, en general, los rasgos que tanto en los poetas novísimos como en buena parte de la poesía de nuestro siglo —no sólo, pero sobre todo, vanguardista— plantean al lector dificultades inusuales.

En los últimos años, y como consecuencia extrema de ese afianzamiento público de los antinovísimos, hemos asistido a una revalorización de la poesía, agradable a primera vista del lector acrítico, apoyada en referencias simbólicas procedentes de la poesía «de siempre» y exenta de pretensiones renovadoras formales. Una poesía, en el mejor de los casos, digna, pero siempre inocua, que durante decenios se había recluido en ediciones de autor, revistas de colegio o juegos florales y que, recientemente, está siendo considerada como la depositaria de valores poéticos eternos.

Tal reacción es un capítulo más de la crítica general que, en este fin de siglo, se está cebando sobre el torbellino disgregador que, desde los años veinte, parecía llevar a las formas artísticas hasta márgenes de no retorno, cuando no hasta su propia desaparición. Se trata de una crítica que, con ser necesaria, raramente es rigurosa, y que se apoya más en el consenso apresurado que en el análisis independiente. En un país como el nuestro, donde la modernidad —en su sentido más lato— no ha conseguido imponerse del todo como criterio cultural, la posmodernidad —en su acepción más débil— tenía la tarea muy fácil.

Todo indica que nos encontramos en una época de auténtica contrarreforma estética. El fenómeno se produce en cada arte con caracteres particulares, pero en general se puede afirmar que los artistas innovadores, los heterodoxos por sistema, los preocupados por la originalidad, están perdiendo la aureola de intocables que muchos de ellos consiguieron. Una sensación de agotamiento ante los reiterados productos rupturistas ha segregado cierto instinto de repulsa, sin duda muy saludable, que está desprendiéndose de prejuicios a la hora de enfrentarse al hecho artístico. Pero lo que ocurre, en nuestra opinión, es que esos prejuicios están siendo susti-



tuidos por otros, más antiguos y cómodos de albergar, e igualmente faltos de autocrítica. Estamos asistiendo no sólo al final de las aventuras y las excentricidades, sino al reencuentro del academicismo revisionista y de la preceptiva intocable. Parece que ha llegado el momento de replegar velas para ajustar la obra de arte a los límites del mercado, a las condiciones impuestas por los medios de reproducción y difusión, a las pautas sancionadas por los textos escolares de buen rendimiento didáctico y, en definitiva, al receptor medio, que no se deja encandilar ya por lo que pueden no ser más que rarezas o desplantes, sino que prefiere la calidad garantizada —*por quien tenga poder para garantizar*— y cierta rentabilidad inmediata e íntima, es decir, cierta seguridad de que entiende lo que se le ofrece.

Desde 1925, fecha de la publicación de *La deshumanización del arte,* se ha recorrido un largo camino que parece abocar en la situación inversa a la que Ortega detectaba con su certero diagnóstico: el arte que él llamaba «burgués», «sentimental», «melodramático», «humano», el que desde finales del siglo XIX había sido objeto de difusión creciente y, por primera vez, de popularización —simbolizado en Beethoven—, quedaba relegado al disfrute superficial del ciudadano medio, mientras que el arte elitista y solitario, frío, «irónico», «dirigido al intelecto», «antihumano» —representado por Debussy—, era el único que interesaba al artista entonces moderno; hoy, el mundo del arte vuelve de su aventura y quiere recuperar al público, más masivo que nunca, aun a costa de renunciar a lo que pudiera haber encontrado en su periplo complejo y accidentado. Beethoven truena en los quioscos de prensa y Debussy es un perfecto desconocido.

Por lo que se refiere a la poesía española de los últimos años, el rechazo de la eclosión hipermoderna de los años sesenta y setenta se refleja en dos tendencias claras:

En primer lugar, de manera mayoritaria, y como continuación del conformismo paralelo pero opuesto a los novísimos que señalábamos más arriba, el tópico vuelve a ser entronizado: el amor recobra la metáfora del corazón, la antítesis hielo-fuego, los labios como pétalos, los ojos como estrellas, etc.; el timbre quejumbroso acapara toda la expresión elegíaca; el paradigma de lo bello preside páginas y páginas como un ídolo indiscutido en el que quizá no se cree pero ante el que hay que guardar las formas litúrgicas; vuelve a estar bien visto soñar con los ojos abiertos, al más puro estilo romántico-idealista; el epíteto se erige por encima del adjetivo determinante, por aquello de que las cosas son como son y la palabra no puede transformarlas; los ritmos afines al endecasílabo —heptasílabo, alejandrino, raramente eneasílabo— acaparan la mayoría de la producción lírica; alma rima con calma aunque sea a la fuerza, los astros vigilan misteriosos, la primavera ríe, la juventud brilla exultante, etc.



Y, por otro lado, el realismo figurativista se impone como la tendencia más vigorosa y, sobre todo, teóricamente más fundamentada, aunque con la particularidad de que incorpora a sus páginas bastantes de los postulados preceptivos conformistas que acabamos de señalar en el *maremagnum* de la tendencia anterior.

Hay otras formas de intentar la salida de la modernidad lírica, y más adelante hablaremos de los poetas que están intentando configurarlas, pero las dos orientaciones que hemos señalado ocupan la mayor parte del espacio poético abierto en los últimos años. La primera es multitudinaria, y se nutre tanto de poetas coetáneos de los primeros novísimos:

> Sé, oh presentida criatura celeste,
> que tu nombre figura
> en la lista de las constelaciones
> y que un día, tal vez lejano,
> te cruzarás fugaz en mi camino[2]

como de otros pertenecientes a las más recientes hornadas:

> Los últimos mosaicos del recuerdo. Las cítaras.
> Los falsos unicornios. En la ciudad. Allegro.
> Y de pronto te vuelves y casi reconoces
> en mí tu anterior rostro, las huellas de otro tiempo[3].

Los poemas y los libros de poemas se suceden formularios e intercambiables. A veces, versos escritos muy en serio suenan a auténticas parodias:

> Hay rostros fugitivos que eternizan las proas
> con sus ojos de niebla y su temblor de ciegos.
> Quien retorna del mar no tiene ya lenguaje,
> es un mito olvidado, una oscura memoria
> bajo el azul del agua, bajo la oscura noche[4].

Con frecuencia se habla de otras corrientes o de tendencias que, una vez ejemplificadas, no aglutinan a más de dos o tres nombres. O a uno solo: Julio Llamazares es citado siempre para hablar, con escaso fundamento, de poesía épica, pero al emparejarlo con Julio Martínez Mesanza la supuesta tendencia se desdibuja.

La crítica insiste en atribuir a Andrés Trapiello la primera fila de un movimiento neosimbolista que incluiría también a Juan Manuel Bonet y a Luis Suñén. Bonet y Suñén no han hecho más que insinuar cómo podría ser su poesía, pero Trapiello, con su insistente presencia en las listas de novedades, ha conseguido un lugar de no retorno ante el lector. Lo curioso es que Trapiello esté fraguando su imagen de «uno de los principales poetas españoles de finales del siglo XX» reescribiendo la poesía de primeros de siglo, la que abandonó el exhibicionismo modernista para recogerse en la impresión íntima y en la retórica comedida:

[2] *José Infante,* Lo que queda del aire, *Col. Adonáis, Ed. Rialp, Madrid, 1992, pág. 56.*

[3] *Juan Lamillar,* Interiores, *Ed. Renacimiento, Sevilla, 1986, pág. 15.*

[4] *José María Algarra,* El bruñidor de ágata, *Ed. Renacimiento, Sevilla, 1992, pág. 38.*



Son símbolos los buques y la niebla,
los jardines cerrados
y las ciudades muertas.
La paloma y el lobo
híspido y solitario
tanto como la orquídea o la azucena
son secretos milagros. (...)
Son símbolos la vida y lo soñado
y hasta la muerte misma,
indescifrable y negra,
es símbolo de algo[5].

La crítica de poesía, reunida colegialmente, ha concedido en 1994 su prestigioso premio a Andrés Trapiello, lo que contribuye a grabar su nombre en los muros del estamento «poesía española». El primer poema del libro galardonado dice así:

Te imagino, lector, dentro de muchos años,
leyendo estas palabras. (...)
Sigues aquí conmigo
sin que sepas tú mismo
que aquello que aquí buscas
es tu propio dolor, este Madrid,
el volar de un vencejo,
un tiempo igual al tuyo,
el bálsamo en el alma
de un aire limpio y puro.
Que buscas un misterio, vida, nada[6].

No sabemos cómo reaccionará el lector «dentro de muchos años», pero el de hoy —a quien el de mañana debe importarle poco— puede muy bien pensar que estos versos se dirigen en realidad a un lector antiguo o, en todo caso, más o menos deliberadamente anticuado. Sin embargo, Trapiello escribe convencido de que la lírica del futuro inmediato es ésta *precisamente porque* se acerca a la de cierto pasado, a la que permite mantener la acogedora tesis de que no hay novedad en poesía. Desde nuestro punto de vista, lo primero que aprecia la lectura en versos como los citados es una sensación de agotamiento de ideas estéticas que, sin ser nada nuevo en nuestra historia literaria, se extiende hoy a buena parte de la más reciente poesía española.

Más nutrida podría considerarse la corriente de los elegíacos, pero debemos distinguir entre los elegíacos escépticos, como Eloy Sánchez Rosillo, que mantiene una postura sobria y discreta, y los confesionales, como Miguel D'Ors, tan dado a la vociferación y al panegírico. D'Ors está contribuyendo a la revitalización de la poesía no ya religiosa sino apologética: su defensa del Papa, su quizá velada publicidad del Opus Dei —«porque todo es camino (hacia Dios)»[7]— y hasta su agresividad contra los poetas ateos,

[5] *Andrés Trapiello:* Las tradiciones, *Ed. La veleta, Granada, 1991, pág. 281.*

[6] *Andrés Trapiello:* Acaso una verdad, *Ed. Pre-textos, Valencia, 1994, págs. 11-12.*

[7] *Miguel D'Ors,* La música extremada, *Ed. Renacimiento, Sevilla, 1991, pág. 49.*



que no lo respetan, lo sitúan a la cabeza de esta otra recuperación de la poesía oficial de los años cuarenta. También aquí el revisionismo se hace patente: poetas como D'Ors, Julio Martínez Mesanza o Luis Alberto de Cuenca hablan desde un punto de vista cristiano preconciliar, sin plantearse el hecho religioso, al menos en el poema, más allá de las fórmulas retóricas aceptables por el menos ilustrado hermano lego. En el «Himno a la Virgen del Carmen», de Luis Alberto de Cuenca, leemos:

> Virgen, escúchanos. Que tu estrella nos guíe
> por sendas de alegría, de virtud y coraje,
> y obtengamos la eterna visión de tu belleza
> en el reino celeste donde todo es ventura[8].

No es una provocación para ateos militantes: se trata de puro decoro preceptivo puesto en verso deliberadamente parroquial e inserto en un conjunto dedicado a «La diosa blanca». Pero el objetivismo del yo lírico no exime al poeta de la autoría de cuanto publica con su nombre, y el himno, leído como poema, independientemente de su valor para coleccionistas de estampas mitológicas, supone una muestra notable de estética contrarreformista —por partida doble, aquí—: no sólo descalifica la innovación, sino que entroniza la obviedad. Hemos pasado, desde aquel rupturismo doctrinario en el que todo valía, al extremista «todo vale» de la rutina acomodada.

Se puede señalar también una franja intermedia entre la poesía elegíaca y la de la experiencia, un espacio transitorio en el que el poeta, siempre desde el escepticismo más reposado, interioriza escenas y paisajes, los mezcla a la conciencia desalentada de sí mismo y los devuelve en palabras llenas de melancolía temperada, sin patetismo, intentando hacer virtud de la carencia. Se trata de poetas que aceptan el mundo como es y la poesía «como debe ser», buena compañera del oído y de los sentimientos, intérprete de las emociones y dada a pasar el brazo por el hombro del lector, una poesía simbolista también decorosa, fiel guardadora de las formas canonizadas:

> Hacia el sur, bajo el muro,
> duermen viñas caídas
> y a la sombra sin sombra de los viejos olivos
> el silencio es solemne.
> Con las últimas luces, la mirada se pierde,
> luminosa de eterno[9].

Para este tipo de poetas panelegíacos, el «se canta *lo* que se pierde» de Antonio Machado se transforma en «se canta *la actitud* del perdedor», una actitud nostálgica, aureolada con énfasis liviano y aplaudida por un siglo de poesía menor perseverante y refractaria a la contaminación de excesos perecederos.

[8] *Luis Alberto de Cuenca:* El hacha y la rosa, *Ed. Renacimiento, Sevilla, 1993, pág. 24.*

[9] *Álvaro Valverde,* Una oculta razón, *Visor, Madrid, 1991.*



Hay excelentes cultivadores de formas clásicas, adscritos a sólidas escuelas del pasado y virtuosos de la sátira. Pero en la revisión general que se está produciendo, durante los últimos años, de la poesía de las generaciones anteriores, con ese rechazo jubiloso de la vanguardia y con la vuelta a los refugios temáticos y formales, es la poesía realista, y en particular la que ha dado en llamarse «de la experiencia», la que sin duda está erigiéndose como corriente prioritaria.

Valga como ejemplo de la evolución general que se ha producido en los últimos diez años la comparación entre las antologías *Postnovísimos*, de 1986, y *Fin de siglo*, de 1992, ambas elaboradas por Luis Antonio de Villena. Mientras en la primera figuran poetas de diversas propuestas, en la segunda encontramos mayoritariamente a poetas de la experiencia.

La poesía de la experiencia

El grupo de poetas que comenzó proclamando la urgencia de una «nueva sentimentalidad», recogiendo así la antorcha lanzada por Antonio Machado, se ha ampliado y consolidado hasta formar la corriente lírica más caudalosa del momento con el rótulo, simplificador como cualquier otro pero suficientemente explícito, de «poesía de la experiencia». Consecuentemente con la necesidad de «construir una sentimentalidad distinta, libre de prejuicios, exterior a la disciplina burguesa de la vida»[10], una serie creciente de nuevos poetas ha ido construyendo el andamiaje de una escuela lírica fundamentalmente antiidealista. Luis García Montero es hasta ahora el teórico más acreditado de esta corriente, además de contar con una obra lírica que ya está siendo considerada como modélica por poetas apenas iniciados.

El planteamiento de la «nueva sentimentalidad», como hemos visto, no ocultaba sus implicaciones morales. La poesía de la experiencia constituye una opción estética comprometida con la actualidad operativa, con la historia, y así lo proclama García Montero: «la poesía no es un arma cargada de futuro, sino de presente», «no es palabra en *el* tiempo, sino en *un* tiempo»[11]. Las puntualizaciones que hace el autor a Celaya y a Machado son significativas: reflejan la actitud de un poeta dispuesto a no admitir acríticamente magisterios. Sin embargo, se aparta de esa norma, tan fértil, con relación a Jaime Gil de Biedma, por cuya obra los poetas de la experiencia proclaman una devoción sin límites.

A través de Gil de Biedma les llega a estos poetas la formulación del monólogo dramático como procedimiento habitual de exposición lírica. Consiste esta estrategia formal, como se sabe, en inventarse un yo poético como quien perfila un personaje que debe monologar ante el lector. El autor se

[10] *Javier Egea, Álvaro Salvador, Luis García Montero,* La otra sentimentalidad, *Ed. Don Quijote, Granada, 1983. pág. 15.*

[11] *Luis García Montero,* Confesiones poéticas, *Col. Maillot Amarillo, Ed. Diputación de Granada, 1993, págs. 203 y 204.*

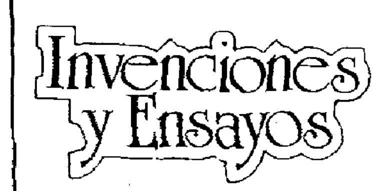


distancia así de la voz que pronuncia sus versos y, aunque tenga potestad para trasvasar sus vivencias o sus impresiones a ese personaje, queda al margen de los gestos representados. De esa manera, quien escribe no sólo enlaza palabras más o menos inspiradas, sino que controla el guión de cuanto se va diciendo, y el poema se presenta ante el lector no como la exteriorización directa del interior del poeta, sino como una representación convincente por sí misma.

El monólogo dramático constituye una de las armas que con más insistencia se han empleado en este siglo —sobre todo en la poesía anglosajona— para exorcizar el abrumador ·yo romántico, considerando —un tanto irreflexivamente— que el poeta romántico no concebía objetivismo alguno para el protagonista de sus versos. Pero quizá se trata de un procedimiento tan antiguo como la poesía lírica: ya los poetas petrarquistas ponían voz de enamorado no porque sintieran lo que decían sino porque así estaba preceptivamente establecido que debían hablar cuando hablaban de amor.

La poesía de la experiencia rechaza no sólo el yo romántico, sino el vanguardista, considerado como simple tramo de la espiral que comenzó a abrirse con la escisión del yo burgués, en aquel salto esperanzado y enseguida decepcionante que dio la sociedad europea entre el siglo XVIII y el XIX. Si el romanticismo, también simplificado y considerado en bloque, está ya suficientemente combatido, aunque en ningún modo haya muerto, la vanguardia acaba de ser puesta en tela de juicio, y por eso la actitud de la poesía de la experiencia reviste especial interés. Y al hablar de vanguardia, estos poetas no dejan de enfocar con sus críticas a cuanto de experimental aparecía en la poesía novísima. Para García Montero, la vanguardia es sólo una estratagema de la ideología opresora para perpetuarse: con la vanguardia, «el yo burgués nos da el espectáculo de su propia destrucción como la forma más astuta de asegurar su permanencia», puesto que «eso es la vanguardia: una garantía de que no puede existir nada fuera de la autonomía individual, ni siquiera las revoluciones, el triunfo del mundo como mundo destruido»[12]. El rechazo que se hace de la vanguardia en las obras teóricas de García Montero resulta demasiado rotundo; tanto, que provoca dudas. Y precisamente porque se trata de una propuesta estética coherente, patrocinadora de logros poéticos notables, merece que se le planteen esas objeciones sin las que una opción teórica seria puede transformarse en un simple dogma. Y eso, no sólo porque de las vanguardias proceden muchas de las mejores obras artísticas de este siglo, sino, sobre todo, porque lo que puede ser un ejercicio de higiene histórica, al desenmascarar los posibles fraudes del pasado, puede transformarse en coartada justificadora de la escasa capacidad autocrítica de nuestro presente.

[12] *Luis García Montero:* Poesía, cuartel de invierno, *Ed. Hiperión, Madrid, 1988, págs. 63 y 103.*



Lo primero que sorprende en la crítica de García Montero es la reducción de todos los rasgos vanguardistas a los que resultan de su fracaso. El hundimiento y la banalización de las vanguardias, parece decir el poeta granadino, demuestra que eran intrínsecamente perniciosas. Para avalar su tesis, en varias ocasiones se ha apoyado en la crítica de las vanguardias que lleva a cabo Eduardo Subirats: «Es propio de la dialéctica de las vanguardias el que, una vez cumplido su cometido iconoclasta y crítico, se conviertan ellas mismas en fenómeno afirmativo, de carácter normativo, y acaben afianzándose como un poder también institucional y a la postre también opaco»[13]. ¿Es propio? Es más bien lo que constatamos de la historia de las vanguardias, el resultado de ese complejo episodio de nuestra cultura. Porque en el surgimiento de las vanguardias lo que sobresale es su carácter «iconoclasta y crítico», o más bien, como el mismo Subirats afirma, «el cuestionamiento de sí mismas y de su época, la idea de renovación, de reformulación siempre comenzada a partir de cero de valores individuales y colectivos»[14], rasgos que las vanguardias heredarían, según el mismo ensayista, de la Ilustración, de la Reforma, del Humanismo. Que la vanguardia, como movimiento artístico global, haya sido doblegada por la capacidad de supervivencia del mecanismo burgués de reproducción cultural, y que hoy sea en buena medida una servidora de la cultura de consumo, significa que en aquella dialéctica interna suya ha vencido el bando ávido de poder *—ávida dólar—* embaucador e irresponsable. Pero eso no invalida el impulso crítico que le dio origen. Según Subirats, «la utopía moderna de las vanguardias artísticas ha muerto porque sus valores no cumplen más que una función legitimadora, regresiva y conservadora. *Su tarea ya no es ni la creación, ni la crítica, ni la renovación*, sino la reproducción de un principio de orden»[15]. Lo cual implica —por eso me permito subrayarlo— que esa tarea de creación, de crítica, de renovación, sigue estando por hacer. Las vanguardias han fracasado, pero la necesidad de reformulación artística de una visión del mundo ajena al idealismo burgués que sólo acepta la «reproducción de su orden», sigue planteada, y quizá con más virulencia que hace ochenta años. Lo que necesitamos no tiene por qué llamarse vanguardia, pero sí debiera ser una propuesta artística que se planteara la tarea que intentaron llevar a cabo los vanguardistas por los que aún nos interesamos hoy, y, desde luego, que no repitiese sus errores.

Señalemos que Subirats se refiere sobre todo a la vanguardia plástica y arquitectónica; aplicar su análisis a la vanguardia poética necesitaría alguna explicación, sobre todo en lo que se refiere a la adaptación de los productos artísticos a las necesidades del mercado. Pero al menos en una afirmación estamos completamente de acuerdo desde el punto de vista de

[13] *Eduardo Subirats:* La crisis de las vanguardias y la cultura moderna, *Ed. Libertarias, Madrid, 1985, pág. 82.*

[14] Op. cit., *pág. 79.*

[15] Op. cit., *pág. 31.*



la crítica literaria: «el problema reside en la forma, no en los medios de su reproducción o difusión. Se trata, una vez más, de una cuestión de índole artística, no política, ni económica, ni tecnológica»[16]. Ya en la conclusión de su ensayo, Subirats afirma: «La crítica teórica y la innovación formal son más bien las tareas que hoy tenemos por delante»[17].

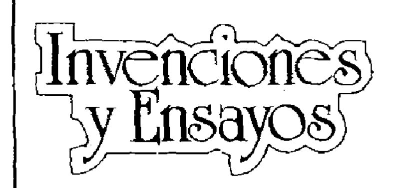
La duda mayor que nos plantea la poesía de la experiencia, tal como aparece formulada por su principal teórico, consiste precisamente en que la forma no es objeto de su atención. El hecho de que la casi totalidad de la poesía de la experiencia esté escrita en endecasílabo o en sus versos afines no es más que un síntoma —no hay dos endecasílabos iguales: el de García Montero no es el de Siles—, pero vale la pena anotarlo: estamos en la enésima «primavera del endecasílabo». Más grave parece observar que, dentro del verso «experiencial», la despreocupación por la forma llegue hasta el empleo de fórmulas retóricas que, procedentes del romanticismo, fueron pulidas por el simbolismo y reconducidas por todos los movimientos no vanguardistas de este siglo, incluida la peor poesía social. Se trata de la retórica ya preceptiva y hasta académica, la que el lector ha visto repetida en poetas de muy diferente catadura estética:

> el aire que levanta la cabeza
> del corazón y empuja
> al oficio extranjero de escribir su nostalgia[18].

En un poema tan logrado como el que abre *Diario cómplice,* esos versos suenan a ya oídos en otras voces con presupuestos estéticos muy distintos. Igual ocurre con expresiones como «abrir la puerta de sus ojos», «una leve sonoridad de vida» o «poblar la soledad». Los lectores habituados a que las propuestas renovadoras nos lleguen formalmente distintas, leemos esos versos como intercambiables con otros muchos de poetas que García Montero consideraría reaccionarios. Lógicamente, eso nos ocurre a quienes todavía pensamos que no se pueden plantear relaciones nuevas entre el escritor y el lector, entre el lector y el mundo representado en el texto, si no se establecen relaciones nuevas entre las palabras. Y a ello nos ha acostumbrado cierta poesía vanguardista, la más arriesgada, la que quizás ha fracasado porque no encuentra ya lectores pero no porque se haya vendido a ningún poder.

«Como ha ocurrido siempre en épocas de crisis, cualquier texto nuevo, para ser distinto, debe llevar en sí una reflexión sobre el hecho mismo de la escritura», dice García Montero, que enseguida puntualiza: «No es meta-poesía, sin embargo, porque la lucidez sustituye a la expresión y el análisis invade los afectos»[19]. Por huir de la meta-poesía, da la impresión de que aquella reflexión sobre la escritura misma se reduce al qué decir

[16] Op. cit., *pág. 32.*
[17] Op. cit., *pág. 165..*
[18] *Luis García Montero:* Diario cómplice, *Ed. Hiperión, Madrid, 1987, pág. 13.*
[19] Confesiones poéticas, *pág. 38.*



en el poema, sin ocuparse especialmente del cómo decirlo. No echamos de menos necesariamente la experimentación formal, sino la forma particular, la dicción reorientadora de las perspectivas y de las referencias culturales que al lector le llegan a través de las palabras. Como declaraba recientemente Einaudi, «la lectura es un enfrentamiento», y si el poeta elude enfrentarse con la receptividad del lector no hace más que reproducir los esquemas de sumisión de la lectura.

El lector: quizá provengan de él, de la idea de lector que se hace la poesía de la experiencia, la mayor parte de estas dudas. «Si queremos que la gente se sienta interesada por la poesía, es necesario que la poesía diga cosas, maneje signos, nombre realidades capaces de interesar a la gente, es decir, que le hable de sus experiencias posibles y de sus preocupaciones»[20]. Esa «gente» coincide con «la persona normal» que para el autor debe ser tanto el poeta como el lector: «Es importante que los protagonistas del poema no sean héroes, sino personas normales que representen la capacidad de sentir de las personas normales»[21]. Mientras queda bien claro lo que se niega (el poeta que se siente héroe, por único y superior, por original, y el lector que se reviste del ropaje heroico transmitido graciablemente en el poema), resulta confuso lo que se afirma: ¿en qué consiste la normalidad? ¿Normalizar no supone uniformar, ajustar a norma para que nadie se salga de qué raíl? Podría producirse el fenómeno de que a alguien, considerado normal por los poetas de la experiencia, según sus varas de medir, le gustara algún tipo de poesía considerada oscura y complicada, incluso hermética, a lo mejor por aquello de que intuitivamente le resuena en algún recoveco de su cabeza. ¿Deja entonces, automáticamente, de ser normal? ¿Habrá que castigarlo —sin poesía, por ejemplo— por haberse atrevido a disentir de la normalidad reacuñada? ¿O bastará con organizarle otra exposición de «arte degenerado», para que aprenda?

El lector de poesía es una silueta en la que el escritor de poesía puede ver, como mucho, a alguien que ya ha leído lo suficiente como para estar medianamente sensibilizado a las sugerencias de las palabras. ¿Qué tipo de sugerencias, qué forma de sensibilización? Ésas son preguntas más próximas al ámbito que nos ocupa. Porque el lector más frecuente —sea una persona normal o no, con arreglo a baremos aceptables o no— es el que ha sido iniciado en la poesía romántico-simbolista, con algunas gotitas de vanguardia y algo más del repertorio «social»: un lector a quien la metáfora del corazón le sugiere la misma cara con ojos en blanco en un poeta que en otro, y que no ve las intenciones reaccionarias de uno y renovadoras de otro, a no ser que uno le ofrezca palabras combinadas de una forma y otro se las diga de forma diferente. O a no ser que uno y otro poeta le den al margen su propia teoría poética, con lo cual sobra el poema.

[20] *Luis García Montero:* Op. cit., *pág. 236.*

[21] *Luis García Montero y Antonio Muñoz Molina:* ¿Por qué no es útil la literatura?, *Ed. Hiperión, Madrid, 1993, pág. 36.*

A esa aceptación de la forma más habitual de la poesía contemporánea, sin discusión alguna, responde el hecho de que García Montero rinda homenaje a García Lorca, precisamente al Lorca que vivió en Nueva York trabajando en su libro más arriesgado, con un poema de verso comedido, evocador y bien timbrado, pero ajustado a límites tolerables por el lector que no se acercará nunca a *Poeta en Nueva York* porque le han dicho que es el libro más oscuro de Lorca[22]. A ese conformismo formal se debe que García Montero, al reeditar los poemas suyos de *Tristia*, les corrija el ritmo para que encajen bien en el sistema para-endecasílabo, aun a riesgo de quitarles el posible efecto estético de la discontinuidad[23]. El lector «normal» oye mejor el verso así corregido, *precisamente* porque ése es el tipo de verso habitual, codificado, indiscutido, el verso obediente al ritmo más próximo al estamento poético.

Cierto es que ya la libertad —de verso, de expresión, de manifestación y reunión, etc.— empieza a ser casi tan sólo una etiqueta publicitaria mercantil o política. ¿Es necesario entonces encerrarse en los cauces de las formas clásicas, no sólo métricas sino simbólicas y referenciales, para ejercer la crítica de la concepción del mundo que al lector le ha forjado la construcción mental de la cultura burguesa? Para García Montero, a juzgar por sus últimas entregas líricas, no hay duda: el poeta que construye los versos no emplea más recursos que los necesarios para atraer al lector espontáneo y acrítico, al que busca en los poemas lo mismo que encontraba en Bécquer pero en versión moderna, ciudadana y progresista, dentro de un orden «normalizado». Los mejores momentos del libro —que son abundantes— están amenazados por la obviedad de imágenes procedentes de la estética más convencional:

> Escribo este poema celebrando
> que pasado y presente
> coincidan todavía con nosotros
> y haya recuerdos vivos
> y besos tan dorados como el beso
> aquel de la memoria[24].

Obsérvese cómo el sobrio y prometedor comienzo de la frase se diluye al ceder tensión a favor de imágenes ya preceptivas, normalizadas —«recuerdos vivos», «besos dorados»—, que encajarían sin trabas en un poema neorromántico.

Más convincentes suenan sus versos cuando gravitan entre Joaquín Sabina y Jaime Gil de Biedma, en la expresión amarga pero no derrotada de sentimientos contradictorios: «no se vuelve a los sentimientos para reproducir su verdad, sino para expresar su mentira, sus determinaciones»[25]. «Si no podemos pensar en transformaciones, hagamos del malestar un acto público»[26]. Pero parece muy poco probable que ese malestar, expresado

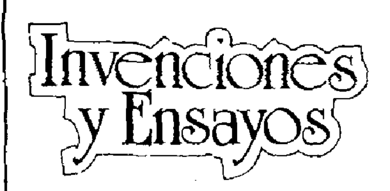
[22] *«A Federico con unas violetas», en* El jardín extranjero, *Col. Adonáis, Ed. Rialp, Madrid, 1983, pág. 59.*

[23] *Luis García Montero:* El jardín extranjero precedido de Poemas de Tristia, *Ed. Hiperión, Madrid, 1989. Compárese con* Tristia, *de Álvaro Montero, Ed. Rusadir, Melilla, 1982.*

[24] *Luis García Montero:* Las flores del frío, *Ed. Hiperión, Madrid, 1991, pág. 76.*

[25] Confesiones poéticas, *pág. 193.*

[26] Op. cit., *pág. 148.*



en retórica codificada —y confirmadora de los códigos establecidos ya para la lectura—, haya de decirle al lector algo diferente de lo que le dice quien expresa el «mal de amor» a la manera más convencional. Por no «pensar en transformaciones» internas, es decir, formales, el poeta puede acabar reducido al papel de agitador de un «malestar» que le sienta muy bien a la visión del mundo más inmovilista: una válvula de escape para asegurar el sistema y hasta un estímulo saludable. Algo muy similar a lo que le reprochábamos a las vanguardias.

Aunque ningún poeta de la experiencia falta a esa premisa de la autolimitación formal, entre ellos hay voces muy diversas.

Felipe Benítez Reyes parte de la poesía elegíaca y llega a la de la experiencia en su versión escéptico-galante. El buen hacer de muchas de sus páginas resulta condicionado —mucho más visiblemente que en García Montero— por una retórica manida, procedente de la tradición ideológicamente opuesta a la de la poesía que el autor pretende escribir:

> Aquel verano, delicado y solemne, fue la vida.
> Fue la vida el verano, y es ahora
> como una tempestad, atormentando
> los barcos fantasmales que cruzan la memoria[27].

De más amplio registro es la poesía de Javier Salvago. Exceptuando su primer libro —con el que los restantes han marcado claras distancias—, se trata de una obra sobria, limada de adornos, vigilada por una ironía permanente que no le permite ningún énfasis y situada por voluntad propia en el más extremado cotidianismo, en el renunciamiento a toda ambición de alto vuelo: la única pretensión de las palabras consiste en mostrar que no se puede pretender nada con ellas. El lector oye que le dicen:

> Me gustaría saber qué es lo que buscas,
> qué intentas encontrar, por qué has cogido
> —sin demasiada fe, supongo—
> este libro.
> Yo no sé nada que tú ya no sepas,
> que no nos puedan enseñar los años.
> No hago juegos de magia. No deslumbro.
> Hablo sin vanidad de mis asuntos.
> (A lo sumo, acompaño)[28].

La imposibilidad de encontrar nada nuevo dentro ni fuera de las palabras es un dogma de fe: peca —de iluso, de pretencioso— quien muestre algún tipo de fe en la poesía. Salvago conoce muy bien la trastienda de la escritura —bajo su fraseo aparentemente espontáneo hay mucha autodisciplina— y le da tanta importancia como cualquier poeta de otro signo al hecho de escribir (y de presentarse a concursos, y de publicar),

[27] *Felipe Benítez Reyes:* Poesía, *Ed. Hiperión, Madrid, 1992, pág. 115.*

[28] *Javier Salvago:* Variaciones y reincidencias, *Ed. Visor, Madrid, 1985, pág. 11.*



pero se aplica aquella norma tan rigurosamente que alcanza un grado más allá de la resignación y llega casi a la asepsia:

> Ni triste ni contento,
> con algo que parece indiferencia,
> a mi vida me enfrento,
> armado de prudencia,
> repuesto de la indómita impaciencia[29].

Todo menos la impaciencia, es decir, menos pretender, como los «indómitos» primeros novísimos, que las palabras puedan revelar ocultamiento alguno. Muy en la huella de Gil de Biedma —«Partiendo de la base / de que todo es mentira»[30]—, Salvago se cuida de dejar claro, de vez en cuando, que él también podría emplearse más a fondo —«No te engañes, lector. No soy tan pobre / como aparento»[31]—, lo que parece muy probable, pero se mantiene hábilmente equidistante de toda empresa estética que pudiera gastar sus supuestas riquezas. No es extraño que la poesía de Salvago nos suene con frecuencia a la de Luis Alberto de Cuenca, tanto en su acercamiento al Borges más engañosamente «sencillo» como en esa liviandad de tono que busca la elegancia despegada de Manuel Machado.

Poetas como Jon Juaristi, Vicente Gallego, Carlos Marzal o José Antonio Mesa Toré están escribiendo versos de un realismo ágil y sólido, basado en referencias del mundo actual y bien adobado de ironía. Pero todos ellos participan de aquel desinterés por la búsqueda formal que señalábamos en García Montero, y del estoicismo de Salvago. Para todos, la poesía es ante todo un arte nada pretencioso, instrumental y recreativo: un juego. «El juego de hacer versos» es la expresión de Gil de Biedma que les sirve de lema. Sin embargo, el poema de donde procede ese verso dice algo más: «El juego de hacer versos / —que no es un juego— es algo...»[32]. No vemos por qué el guiño del primer verso, espontáneo y efectista, ha de ser más digno de crédito que la afirmación del segundo, reflexiva y hasta admonitoria.

Los poetas de la experiencia coinciden en rebajar a escala cotidiana la estatura abusivamente estirada del poeta típico: el poeta no es nadie extraordinario, repiten. La tarea es en sí misma plausible: mucho tendríamos que agradecerles si consiguieran desbancar al estereotipo infatuado que los medios de comunicación atribuyen mecánicamente a quien escribe versos, para poner en su lugar la imagen de una persona cuya sola excentricidad digna de atención —ésa sí, absorbente y hasta obsesiva— consiste en la empresa literaria a la que consagra lo mejor de sus energías. El problema es que en esa operación creen necesario rebajar también los planteamientos de la obra poética. Caso extremo es Roger Wolfe, un poeta que había despertado grandes expectativas —y del que todavía se deben esperar páginas de interés— pero que, en su último libro, reduce por momentos

[29] *Javier Salvago:* Volverlo a intentar, *Ed. Renacimiento, Sevilla, 1989, pág. 13.*

[30] Op. cit., *pág. 21.*

[31] Op. cit., *pág. 33.*

[32] *Jaime Gil de Biedma:* Las personas del verbo, *Ed. Barral, Barcelona, 1975, págs. 135 y 137.*



el poema a una observación, no ya sin trascendencia alguna, sino sin relevancia literaria. El poema titulado «¿A ti también?» se compone de estos tres, digamos, versos: «Ganas de bombardear la iglesia / ahora de que acabas de enterarte / de que el párroco mentía»[33]. Lo que vuelve a recordarnos algo ya muy repetido desde los viejos tiempos de las polémicas acerca de la poesía social: el primer enemigo del realismo es la banalidad.

Más de un poeta de promociones anteriores se ha adosado a la poesía de la experiencia. De esa forma, puede ser que se recuperen poetas a los que la oleada novísima —o quizá sobre todo sus consecuencias epigonales— había relegado a segundo plano. Con los mismos criterios se ha llevado a cabo un nuevo recorte de la tradición inmediata: junto a Gil de Biedma sobrevive Ángel González, quien quizá por no haberse prodigado en textos teóricos, no ha tenido la progenie explícita del anterior, pero que, con maneras menos mundanas, cuenta con una obra de calidad persistente en pleno despliegue, es decir, llena de expectativas para el lector.

Es notable, sin embargo, la desafección en que los poetas de la experiencia han relegado a la obra de José Ángel Valente. Casi despectivamente se suelen referir a la «poesía del silencio», de la que se considera principal responsable al autor de *Material memoria*. Al hablar de los poetas del 50 se llega incluso a considerar la etiqueta como referida a sus representantes más realistas: junto a los señalados, José Agustín Goytisolo, pero también Francisco Brines y José Manuel Caballero Bonald, lo que no deja de ser forzado.

La de la experiencia es sobre todo una poesía posibilista. Su propuesta estética se limita deliberadamente ante la supuesta escasa capacidad receptora del lector. Su alcance moral no reproduce el discurso emancipador que ha sido inseparable del realismo, sino que acepta la imposibilidad de que la poesía contribuya a ningún tipo de emancipación más allá de la esfera de unas relaciones eróticas desinhibidas, de una sentimentalidad *distinta* o una cotidianeidad soportable. Cuenta, eso sí, con representantes de talla que podrían en cualquier momento ofrecernos la sorpresa de una obra arriesgada y ambiciosa.

Resistencia, indagación, radicalidad

El realismo lírico apropiado al momento presente puede ir más allá y más acá del espacio ocupado, de forma tan atendible como restringida, por los poetas de la experiencia. Ése es el empeño en que vemos embarcado a Jorge Riechmann, quien también se ha empleado a fondo en el terreno teórico. Riechmann inserta la teoría en sus poemas y abre espacios líricos en sus textos teóricos, de manera que la reflexión y la práctica poética

[33] *Roger Wolfe:* Hablando de pintura con un ciego, *Ed. Renacimiento, Sevilla, 1992, pág. 39.*

no sólo se reflejan una en otra, sino que se imbrican y avanzan trenzadas. Para Riechmann, «el poema es un *experimento de subjetividad.* Como todo experimento, se somete a condiciones intersubjetivas de verificación y se presenta como esencialmente generalizable»[34]. La mayor interioridad se expone a la máxima exteriorización y además la busca deliberadamente, puesto que sin ella nunca pueden tener validez los precipitados conseguidos en el laboratorio del poeta.

Pero en ese laboratorio el ingrediente básico y último es la palabra, y el poeta no tiene por qué renunciar a los resultados de experimentos anteriores, sin plegarse por ello al manierismo experimental, que ha hecho tantos estragos como el academicista: «Seamos dadaístas en lo esencial, pero nunca en lo insignificante», «los poetas malditos no me interesan en cuanto malditos, me interesan en cuanto poetas»[35], es decir: sería ingenuo reproducir al pie de la letra el resultado de aquel malditismo, que tantas veces se ha quedado sin sustancia, pero vale la pena intentar traducir a términos actuales las exigencias de aquella actitud. «El realismo es una actitud», repite Riechmann citando a Brecht, pero no sólo una actitud del poeta ante la poesía como estamento al que pretende, o no, pertenecer, sino del autor ante el yo poético, ante sí mismo y ante el mundo del lector, que es su punto de contacto crítico con el mundo.

«La voz del poeta se identifica, cada vez más, con la de *un mundo que agoniza.* No en el modo de la melancolía, sino en el de la cólera»[36]. La agonía de las esperanzas que llenaban el catálogo del progreso socioeconómico, paralela al hundimiento de valores religiosos y políticos, alimenta a la abundante poesía elegíaca y escéptica con despensas repletas de melancolía frondosa y suculenta. Los vasos comunicantes entre esa melancolía y las elaboradas formas líricas romántico-simbolistas son evidentes; es más: nunca han tenido esas formas ya preceptivas una despensa ideológica tan bien provista de vituallas. No es de extrañar que la pereza posmoderna haya logrado llevar al primer plano editorial productos insípidos que cantan el final de la utopía con el gesto —la actitud— de quien, viendo a todos los bandos derrotados en la misma batalla, se proclama vencedor de nada —melancólico, pero triunfal— por el hecho de no haber luchado en bando alguno. La conciencia posmoderna se declara inocente ante el espectáculo de un siglo que está culminando en uno de los mayores cataclismos morales de la Historia: aquello no va conmigo, parece proclamar. Riechmann opta por otro tipo de posmodernidad, la que asume la conciencia invadida de parásitos, la no inocente por decisión propia, y se sitúa al frente, no al margen, de este siglo, con todas las consecuencias. «Aceptar para la poesía el papel de ornamento en un mundo inhumano es indigno»[37]. Consecuentemente, renuncia a la poesía romántica y a la simbolista: «Rompo

[34] *Jorge Riechmann:* Poesía practicable, *Ed. Hiperión, Madrid, 1990, pág. 31.*

[35] Op. cit., *pág. 70.*

[36] Op. cit., *pág. 94.*

[37] Op. cit., *pág. 95.*



lanzas por una poética antisimbolista del realismo irrestricto, *du grand réalisme*»[38].

En sus páginas aparece también la constancia de la amenaza que se yergue sobre la naturaleza. Por primera vez desde que la Ilustración descubrió la naturaleza, desde que el romanticismo polarizó en ella la infinitud y el simbolismo le descubrió sugerencias significativas, hoy aparece a los ojos del poeta como un escenario decrépito en el que cunde ya el incendio. En nuestros días no hay posible «alabanza de aldea»: cualquier aldea vive al ritmo de la televisión y en cualquier acantilado chapotea el petróleo. Pero, contrariamente al elegíaco, Riechmann se enfrenta a la desagregación general de este final de siglo proclamando que el apocalipsis puede evitarse y que la poesía tiene una función en esa lucha contra la corriente. «¿Qué actitud adoptaríamos, en esta hora excremencial que nos corresponde vivir, sino una de insurrección radical?»[39].

La insurrección de un poeta sólo se puede hacer efectiva en sus versos. Riechmann tiene probado ya, en sus cuatro libros hasta ahora editados, su excelente arboladura lírica. Como rasgo destacable de sus procedimientos formales, resulta sintomática la utilización casi exclusiva de un verso muy cargado de personalidad pero no tipificado. Cuando el endecasílabo aparece suele ser como consecuencia del desarrollo del poema, es decir, subsidiariamente al recorrido autónomo de los otros versos. De esa manera, el verso queda controlado desde la voluntad formal del poeta, no desde la preceptiva: no existe, aquí como en ninguna parte, verso libre, sino verso organizado en función de la intencionalidad particular del poeta en el poema concreto y en el momento preciso del texto.

El poema «Libertad para no mentir» dice así:

> Truncos los arcos eternos. El deseo
> desjarretado. El arte estéril.
>
> Que lo que muere ame a lo que muere:
> No te dé miedo acariciar la rosa[40].

Sólo con suprimir «los», el poema entero habría encajado en un esquema rítmico cómodo al oído. Pero ceder a ese prurito de simetría habría transformado el carácter del primer elemento de la enumeración: en vez de señalar, incluso de denunciar la destrucción, la habría «cantado». De esa forma, el poeta aborda la forma de su texto desde la palpitación del lenguaje y no desde el repertorio de la preceptiva; sin prescindir del manual, intenta hacerle el favor de añadirle capítulos.

Riechmann cuida siempre los detalles programáticos que salpican sus poemas para no ceder a la estética celebratoria de la desaparición y de la derrota, sino para dejar siempre en pie la fórmula afirmativa:

[38] Op. cit., *pág. 159.*

[39] Op. cit., *pág. 51.*

[40] *Jorge Riechmann:* Cántico de la erosión, *Ed. Hiperión, Madrid, 1987, pág. 27.*



Abolir la nostalgia, esa tenia violenta,
esa impotencia desovillada en máscara,
mi desdentada enemiga más voraz.
Untarle el cuerpo de brea y de vergüenza[41].

Sea
la desolada quimera del presente
nuestro empeño imborrable.

Es precisamente la propuesta de actuación, el imperativo cargado de intenciones movilizadoras lo que plantea dudas a la lectura:

No dejes nunca de desconfiar de las instituciones.
No dejes nunca de confiar en las personas.
No dejes nunca de confiar
en que las personas
crearán instituciones
en las que quizá podrás dejar de desconfiar[42].

Los poemas construidos sobre un andamiaje estrictamente programático quedan amenazados de desfondamiento artístico y, por ello, ponen en peligro el programa mismo. En esos momentos, Riechmann casi desoye su propio consejo: «La ética [del poeta] no puede ser —en los clásicos términos de Max Weber— una ética de la responsabilidad, sino que tiene que ser una ética de principios», es decir: «La poesía no tiene objetivos, pero sí tiene principios»[43]. Es el riesgo mayor que corre este poeta tan interesante para el lector por lo que tiene de poeta y no, en el momento de la lectura, por su militancia político-social.

Pese a esos momentos más inclinados hacia la proclama, Riechmann es un poeta crítico, autocrítico, atento a crear sentido expectante de comunicación, enemigo de recrear sentidos sancionados por la ideología y necesitados de lectura obediente: un poeta para lectores insumisos. Al leerlo no tenemos la impresión de que renuncie a *objetivos* tan legítimos como la denuncia o el desenmascaramiento, pero a la vez nos queda claro que consigue el objetivo fundamental de conmover los *principios*. Hasta hoy, sus convicciones sociopolíticas no empantanan sus presupuestos estéticos: una y otra teoría caminan empeñadas en convencer a un tiempo: «Tu piel constante me recuerda siempre a tiempo cómo la poesía es una disciplina de la presencia. La remisión inacabable del allende al aquende»[44]. Leyéndolo, el lector puede llegar a pensar que no todo está perdido —¿hay subversión mayor?— y que aún queda algo por hacer:

El mañana ya no destiñe más
sobre hoy su indecisión, mermelada bendita.
Presente puro: manos a la obra[45].

La poesía de Luisa Castro es muy diferente a la de Riechmann (el realismo no queda lejos, pero su programa sí) y, sin embargo, produce la misma

[41] Op. cit., *pág. 18.*

[42] *Jorge Riechmann:* Material móvil, *precedido de* 27 maneras de responder a un golpe, *Ed. Libertarias, Madrid, 1993, pág. 23.*

[43] *En* Ínsula, *núm. 565, pág. 32.*

[44] *Jorge Riechmann:* Cuaderno de Berlín, *Ed. Hiperión, Madrid, 1989, pág. 95.*

[45] Material móvil..., *pág. 56.*



impresión de que todavía hay brechas posibles en el muro de la opacidad y del conformismo. Con una voz aparentemente leve, con palabras cotidianas y referencias próximas, el mundo que aparece en sus poemas lleva encima una impregnación particular —una «preparación» de laboratorio— que lo hace insólitamente visible a la lectura. Como si nos pusiera el ojo sobre su microscopio, Luisa Castro escribe:

> ¿ves?
> no sirvo para morir de pronto,
> y me conozco:
> esta tarde cantaré cosas absurdas
> para escuchar a alguien.
> Mi cuerpo, sutil súbitamente,
> bailará por toda la casa
> la danza de otra[46].

El yo plasmado en el texto por Luisa Castro se aleja tanto del tradicional atildamiento de los versos femeninos como del exhibicionismo desjarretado que últimamente aparece en los poemarios escritos por mujeres. Nos habla alguien que mantiene con el mundo relaciones no exactamente conflictivas, sino dialécticas, alguien que, recién llegado a un mundo caótico, no se precipita a ofrecerle la forma que le parece apropiada, sino que se hunde en el caos para tratar con él la forma de hacerse mundo.

> Tengo una capacidad de olvido propia de la niñez,
> pero mi casa no tenía un lugar para la muerte,
> así que había que morir en el pasillo,
> improvisar un ataúd de sal,
> una roldana de muerte
> en el rellano de la escalera.
> Y atravesar la escena
> sólo para beber agua[47].

Y también en los poemas de Castro encontramos una creatividad formal que nada tiene que ver con la experimentación gratuita, sino con el sondeo lingüístico-estético propio de la verdadera inspiración lírica contemporánea (experimento subjetivo también). Así, al avanzar, las palabras se organizan en una sintaxis instrumental útil para la vivisección o para el esclarecimiento:

> Desde que fundamos la ciudad
> nos invitan a todas las tragedias, ¿tú crees
> que es justo que no llegue el dolor
> cuando hace cien años que gotea
> sin pausa?,
> y mira
> la cerveza pidiéndole un amago o
> que algo suceda
> ahora mismo, cariño, dice, y parece un largo día[48].

[46] *Luisa Castro:* Los hábitos del artillero, *Ed. Visor, Madrid, 1990, pág. 24.*

[47] Op. cit., *pág. 19.*

[48] *Luisa Castro:* Los versos del eunuco, *Ed. Hiperión, Madrid, 1986, pág. 44.*

Cuando desde el neorrealismo se rechaza la búsqueda de originalidad tachándola de soberbia y rutinaria, o se lanzan los trapos sucios de la vanguardia a la cara de quienes pretenden hoy ahondar en la concepción del mundo que pueda tener un lector, nos parece que se está cometiendo una injusticia *de principio*. La lectura de poetas como Luisa Castro confirma que el lenguaje poético puesto al límite es capaz de hacer girar el prisma de la realidad para que veamos sus caras más reacias a la observación, las menos asequibles y las más condicionantes de la visión que tengamos del conjunto.

También la aventura imaginista que llevó a cabo Blanca Andreu en sus dos primeros libros, *De una niña de provincias que se vino a vivir en un chagal* (1981) y *Báculo de Babel* (1982), estuvo a punto de caer en el descrédito de cuanto suene a surrealismo. Si no se cometió ese error fue, sin duda, porque aquellos dos libros son muestra de un caudal lírico fuera de serie, pero la autora mantuvo a raya cualquier posible tendencia al anquilosamiento con el giro que imprimió a su trayectoria al publicar *Elphistone* (1988). Conteniendo las riendas, pero con el mismo brío de los libros anteriores, Andreu apuesta por la síntesis representativa y hasta por la narración: véanse el excelente poema «Fábula de la fuente y el caballo», en particular, pero también la recurrencia de elementos ambientales y temperamentales del «capitán» a todo lo largo del libro. La exuberancia de sus libros anteriores se hace aquí intensidad sugerente:

> Débil llama de enebro, de qué estás hecha,
> blanca como la sangre de mi madre, certera
> como llegar a puerto en medio de la oscuridad,
> cuando el café de las bodegas se hincha
> y cruje la madera con sus viejos huesos,
> cuando el agua tantea pérdidas y ganancias,
> cuando el velamen
> —pendenciero, entre juramentos—
> contra el viento levanta su alma[49].

La narratividad lírica constituye, hasta hoy, la opción de Juan Carlos Suñén. En el extremo opuesto a la poesía de la experiencia, Suñén rechaza el figurativismo: «la oscuridad no es lo contrario de la claridad, sino su sombra»[50]. Sin embargo, el despliegue de imágenes de *Un ángel menos* teje tan sólidamente el espesor de esa sombra que llega a borrar la claridad proyectada. Quien habla parece menos convencido por su visión del mundo que dominado por la elevación de su punto de mira, de ahí que su tendencia al hermetismo parezca empujada a la vez por la locuacidad y por la indecisión. Sin embargo, en *Por fortunas peores* las veladuras ceden, los contornos ganan tensión y el conjunto del libro nos reafirma en la sospe-

[49] *Blanca Andreu:* Elphistone, *Ed. Visor, Madrid, 1988, pág. 54. Recientemente (1994), Hiperión ha publicado la recopilación de su obra lírica con el título* El sueño oscuro.

[50] *En* Ínsula, *núm. 565, pág. 35.*



cha de que en Suñén se abre camino un poeta que tiene mucho que decir a través de otro que le impediría decirlo:

> Y he echado la escritura a rodar sobre la mesa del
> enmudecimiento, la he repartido en unas pocas bazas.
> Y me sorprendo antiguo en la incomodidad.
> Y me doy a las lentas manipulaciones de la incomodidad como un mar
> que se deja
> navegar a escondidas[51].

José María Parreño escribe también empeñado en dar al verso imaginería y timbre contemporáneos. Si su primer libro, *Instrucciones para blindar un corazón* (1981), era ya el cimiento —y no sólo el anuncio— de cuanto iba a escribir después, *Libro de las sombras* (1986), constituyó una de las aventuras líricas más sólidas de los años ochenta. Sin necesidad de acogerse al monólogo dramático, el yo que aparece en los poemas del libro es plural y hasta colectivo, pero además se sitúa al margen para dirigir al yo de cada poema, como un director de cine gobierna a cada actor. Y el autor inventa finalmente a ese cineasta que se mueve por el libro.

Ese retiro del autor hacia el laboratorio de montaje predispuso a Parreño para escribir *Las reglas del fuego* (1987). Aquí el yo busca el centro de gravedad de la expresión, pero no pretende llegar a ser el dueño absoluto de su significado. Lo poético quiere aparecer desde el interior de las palabras, no en el reflejo que les llegue a las palabras desde la interioridad del autor. De ahí que desemboquen en la síntesis afiladísima del haikú:

> moneda en el fondo de un charco
> ese trozo de luna
> sobre el desfiladero[52].

A veces encontramos en los versos de Parreño la añoranza de un paraíso perdido que se hace casi consigna «contracultural»: «Malditos son los números / que embalsaman / la realidad en ecuaciones»[53], incluso adherencias de esteticismo ambiental: «Brillan mis ojos como destella el sol en una espada»[54], «la cansada dulzura de existir»[55]. Pero sus poemas tienden siempre hacia el enunciado sustantivo, sin que la mediación de la imagen pese más que la frase en sí misma, y es entonces cuando adquieren la nitidez de la radicalidad:

> porque sé que aún me falta
> ese rasgo final que si soy sabio
> añadiré al entrar en la muerte
>
> donde se aprende que la belleza
> fue una máscara más
> y ni siquiera la última[56].

[51] *Juan Carlos Suñén:* Por fortunas peores, *Ed. Cátedra, Madrid, 1991, pág. 17.*

[52] *José María Parreño:* Fe de erratas *(recopilación de los tres libros citados), Ed. Puerta del mar, Málaga, 1990, pág. 247.*

[53] Op. cit., *pág. 232.*

[54] Op. cit., *pág. 213.*

[55] Op. cit., *pág. 240.*

[56] Op. cit., *pág. 236.*



Los poetas que acabamos de destacar están superando en estos momentos el tramo ascendente de su trayectoria, es decir: se encuentran en un momento importantísimo para ellos. De ahí que nos parezca de sumo interés cuanto ahora mismo guardan en sus carpetas y van a publicar en breve plazo. Sobre sus hombros pesa la responsabilidad —simbólica, pero operativa, tal como funciona nuestra cultura— de cerrar un siglo riquísimo en poesía y abrir otro ya lastrado de incertidumbres.

A modo de conclusión

Damos fin aquí a la revisión de la poesía española actual que *Cuadernos Hispanoamericanos* nos ha brindado la oportunidad de llevar a cabo. Pedimos disculpas por la lentitud con que hemos ido entregando los artículos y la consiguiente discontinuidad que pueda haber afectado al conjunto. Es una razón más que nos hace deudores de la deferencia de Félix Grande y su equipo.

En las páginas que anteceden de éste y de los restantes artículos pueden echarse en falta nombres que, desde otra perspectiva, deberían estar presentes. Esas ausencias responden con frecuencia al punto de vista particular que hemos adoptado, conscientemente selectivo, pero otras veces son fruto de nuestra incapacidad para conectar a esos nombres con las corrientes líricas aquí comentadas. Aunque no nos sirva de descargo, permítasenos recordar que nuestra intención no era elaborar un repertorio, sino detectar líneas de fuerza determinantes. Por eso hemos dedicado poco espacio a bastantes poetas que, con un planteamiento diferente, habrían merecido mucha más atención, y nos hemos demorado en otros que no la merecerían tanto.

El lector que haya seguido nuestros artículos comprenderá por qué no es posible sintetizar en una conclusión cerrada cuanto hasta aquí hemos comentado. Por su propia naturaleza, la poesía actual se encuentra en continua remoción; de ahí que hayamos intentado detectar el sentido de las trayectorias que componen su entramado variable, no el perfil del nudo en que ya pudieran detenerse.

Sin embargo, sí hay dos rasgos que, por aparecer en más de una ocasión a lo largo de estos artículos, parece necesario resaltar como ideas motrices de cuantos fenómenos se están dando en la poesía española actual. Se trata, por un lado, de esa continua referencia al estamento poético, a la «poesía española» considerada como conjunto compacto, que condiciona la estrategia de quienes se sitúan o son situados dentro o fuera de sus contor-



nos; y, por otro, del posible agotamiento de nuestra poesía, de las señales que emite con el probable mensaje de haber llegado a alguna forma de final.

Es absolutamente legítimo que quien escribe desee ser reconocido por quienes los lectores ya reconocen. Difícilmente se puede hacer poesía sin dirigirse a los poetas que ya cuentan. No sólo porque una buena parte de nuestra tradición inmediata está viva, sino porque, a pesar de que se busque al lector indiferenciado, ninguna lectura puede satisfacer tanto a quien escribe versos como la del poeta cuya obra él aprecia. Pero en la poesía española de los últimos veinte años, el afán de ser considerado miembro del estamento lírico condiciona la escritura mucho más que la necesidad de ser leído con rigor o la convicción de los presupuestos estéticos. La lectura que más se busca es la de quienes puedan sancionar al autor como imprescindible, no la de quienes puedan enriquecer la escritura aún en proceso; y la estética se hace maleable para acoplarse a las exigencias del supuesto jurado receptor, en vez de proponerse como reorientación y como relanzamiento de expectativas. La adscripción a los diversos manierismos, afluentes todos de la corriente que hemos denominado contrarreforma estética, constituye el procedimiento más seguro para acceder al recinto donde se alimenta de sí misma la «poesía española». Y a todo ello contribuye el mimetismo con los procedimientos retóricos de los medios de comunicación, que sancionan la esclerosis gremial con la fijación de imágenes de «marca literaria» dóciles a la reproducción masiva de prestigio incuestionado.

En cuanto a los síntomas de acabamiento de la poesía española, parecen evidentes en el abandono de las intenciones temáticas —el tópico se calca, no se recrea— y en la inmovilidad formal, rasgos comunes tanto a la masa de poetas manieristas como a los de la experiencia (y en cualquier promoción). El enfrentamiento a los límites de la palabra, que, tanto en los poetas del 50 hoy menos apreciados como en los primeros novísimos, producía momentos de superación agónica pero expresiva, se abandona para escribir cómodamente protegido por la desconfianza en el alcance del poema y por un escepticismo rayano en lo dogmático. El pantano de la retórica mayoritaria corresponde a un tipo de poesía consciente de que no tiene futuro y de que su función en la cultura actual es irrelevante. El recurso al lector acrítico parece un gesto desesperado más que una vía de escape.

La amenaza de muerte de nuestra poesía no sería más que un episodio del vértigo que parece afectar a todas las formas artísticas ahora que, tras un siglo de ebullición —río revuelto—, ven el vacío bajo sus pies. Por supuesto, se trataría del posible final de la poesía española tal como se entiende a sí misma. Y quizás ése es el síntoma mayor de agotamiento: que nuestra poesía, en sus principales manifestaciones como estamento rígido, tiende a evitar todo riesgo de ver mermada su autoidentificación[57].

[57] *La impermeabilidad a la poesía latinoamericana de hoy constituye, no un simple ejemplo, sino seguramente uno de los pilares básicos de esa actitud autocomplaciente.*



Sin embargo, hemos señalado excepciones suficientes como para pensar que ese final puede quedarse en sólo su amenaza o, si realmente se verifica, para esperar que por lo menos no llegue de manera ciega. El lector tiene, en cada una de las promociones coetáneas, autores que escriben al límite de sus posibilidades y al margen de consideraciones estamentales. En nuestra opinión, los mejores poetas de hoy son los que no renuncian a la tarea más apreciada en los poetas de siempre: el desvelamiento crítico de la realidad a través del arte de la palabra. A veces encontramos a poetas que realizan esa tarea para unos lectores y no para otros, a veces incluso la abandonan y la vuelven a emprender: lo importante es que el autor se sitúe a la vanguardia de sí mismo. Lo importante, claro está, para el degustador de palabras que broten de este tiempo y vuelvan a él con la intención de caracterizarlo mientras pasa y de integrarlo al tiempo que ha pasado a formar parte de nuestra cultura. Porque en aquella tarea el lector toma parte precisamente así, arriesgándose a abrir su tiempo al injerto vital y desconocido que le propone la lectura.

Nunca como hoy el lector ha tenido una oferta tan amplia y tan intensa de poesía de todas las épocas —pues la de ayer puede y debe iluminar la lectura de la actual—, nunca ha dispuesto de tantos medios para informarse sobre la poesía que le pueda apetecer leer, sea española, latinoamericana o traducida de otros idiomas. El mundo editorial se debate hábilmente contra los ya viejos anuncios de catástrofe, y contamos con colecciones de poesía capaces de satisfacer las preferencias más variadas y más exigentes. Como siempre, corren malos tiempos para la lírica; pero nunca han sido mejores para el lector.

Pedro Provencio



Las personas

Geometría del sexo

Partiendo de un triágulo
que a veces cometemos
y lo mismo nos sirve de Dios que de futuro,
cuando no ya de oscuro
pozo donde bebemos,
pues sumado a una línea de tendencia infinita
recompone la eterna encrucijada
—no sin antes herirnos la mirada—,
y me cerca, y te cita,
y el fragor de los tiempos resucita...
Partiendo del triángulo glorioso,
hemos llegado al signo más presente
tan vivos y amorosos,
tan próximos a todo lo naciente,
que nos extraña haber sobrevivido
a ejércitos de bocas sin sentido,
y haber luchado en ellas por apresarle al mundo
su enigma más profundo,
y todo, todo, todo, partiendo de un triángulo.
Ay, amor, más que puros, trascendentes o éticos,
tú y yo, somos geométricos.

El Dios futuro

No hablemos de Él, mejor hablemos de ello:
lo anhelado y posible, pero ausente.



Lo eterno, lo magnífico, lo bello,
eso que no se ve, pero se siente.
La luz que disfrazada de añoranza
resplandece en la noche penetrante,
pero jamás estuvo, ni se alcanza,
porque siempre camina por delante.
Es lo próximo ya, lo ya futuro.
Con su ayuda aterrizan los aviones
y el fruto pende, trágico y maduro,
sobre la espuma de los corazones.
Algo así, prefiramos que no exista.
Ojalá no llegara todavía.
Hagámoslo sublime y anarquista,
ebrio de amor, borracho de poesía.
Verbo será, y amigo de las olas
allá en su matemática hermosura,
si no culminación de estarse a solas
y elogio del placer y la locura.
Te hará vivir, y acaso preguntarte
cuándo vendrá, qué espera de tu acento.
Y esa duda será palabra y arte
con que forjarle a un dios el pensamiento.
Celébralo, pues ya tardar no puede,
pero dale algo más: te necesita.
Y exprímete, no más porque se quede
tu vida en él, y tu esperanza escrita.

Las personas

Hay algo misterioso en las personas.
Cuando en verdad son tuyas, y las amas,
algo cálido brota de sus cuerpos,
y es como si brillaran.
Y es como si brillaran en la oscura
habitación de puertas condenadas
como asoma el Lucero a las tinieblas
para anunciar el alba.
Te levantas y pueblan la cocina
con su infinito aroma de lavanda
y vas de su sonrisa al pan tostado,



y del zumo al calor de su mirada,
y si te miran, ya no estás tan solo,
y recuerdas quién eres, cuando te hablan,
y han bajado a comprarte los periódicos,
y el café se hace rito en cada taza,
y hay algo tonto en esa pesadilla
de una casa embrujada
donde no estaban ellos para verte
vencerle al miedo todas las batallas.
Pero siempre estuvieron, y hasta entienden
un poco de lo mucho que te pasa
y por qué a veces lloras por la noche,
cuando la luz se apaga,
y entonces, más que nunca, necesitas
llevártelos a todos a la cama
para ahuyentar la muerte con sus besos
y saciarte de amor con sus palabras.
Están, y es lo más dulce que te ocurre.
Existen, y te basta.
Hay algo misterioso en las personas:
pudiera ser el alma.

Manuela

Quién tuviera, Manuela, tu acechante mirada,
tu golpe de cadera, tu frescura insolente,
tu sonrisa lasciva, tu mano poderosa,
tu voz de cascabeles, que enamora el oído.
Quién llevase en la boca tu alegre carcajada,
y en la sangre, el rumor del agua transparente,
y en la pupila, el brillo de la piedra preciosa,
y en el pecho goloso, tu incesante latido.
Por ceñirme el cabello con tu cinta encarnada
y oler como tú hueles, a escarcha y a relente,
por hundirme en tu carne, donde el humo y la rosa
se disputan a besos tu cuerpo amanecido;
por ser negra, Manuela, y no temerle a nada,
y enarbolar al viento la flor de un continente,
y provenir de selvas y perfumes de diosa,
y haberme emancipado del yugo, y conseguido

ver al amo, vencido, llorar sobre mi almohada,
y seguirme los pasos por la arena crujiente,
y ofrecerme la luna para hacerme su esposa,
y amarme hasta perder el honor y el sentido.
Por saber que mi raza se alzará liberada
contra el grillete infame, contra el desprecio hiriente,
y luchar por el triunfo de una causa gloriosa
por que morir, Manuela, y por que haber nacido;
sólo por ser quien eres, instintiva y sagrada,
por saberme terrible, pór sentirme inocente,
quizá sólo por eso, por ninguna otra cosa,
daría lo que he sido.

La voz

A esa voz, a esa voz grandilocuente
que me acusa de todo y me anonada,
y a libre me prefiere amortajada,
y a feliz, rencorosa y obediente.

A esa voz ancestral que me desmiente
y no cuenta conmigo para nada,
y ve que me marchito, y no se apiada,
y sabe que me muero, y no lo siente.

A esa voz, eco y sombra de tiranos,
cuando triunfe el amor, cuando destruya
tanta ley sin razón, menos la tuya,

que es la que me consagra entre tus manos;
cuando tu amor me inunde, cuando estalle,
dile a esa voz antigua que se calle.

Laura Campmany



Pedro Henríquez Ureña y la crítica hispanoamericana

Para situar a Pedro Henríquez Ureña en la historia de la crítica literaria hispanoamericana, confrontaremos los rasgos principales de su obra con el juicio de sus contemporáneos, opiniones que, en cierto modo, se prolongan hasta la actualidad dentro de un cuadro general con tendencias muy diversas. Excluimos los problemas, corrientes y perspectivas de la actual crítica, a la cual sólo nos referiremos en relación con los juicios que le ha merecido aquella obra.

La moderna crítica literaria hispánica nace con Marcelino Menéndez Pelayo y sus antecedentes españoles se remontan, por lo menos, al siglo XVIII, sin que hasta entonces hubiera logrado un desarrollo comparable al de otros países europeos.

La modernidad puso su acento, desde la Reforma, en la crítica de la religión, la filosofía, la economía y la política, dentro del paradigma de las ciencias físicas y naturales. Pero en España se había consolidado una concepción del mundo y de la vida asentada en el dogma católico, que rechazó el protestantismo y la preparó para afrontar los asedios de la crítica naturalista y cientificista que aquél implicaba. No discutiremos las consecuencias históricas de esta opción pero es innegable que la crítica cedió ante la tradición de la verdad dogmática. Los valores e intereses que se procuraba mantener incólumes, en medio de la crisis que va desde el agotamiento del siglo XVII hasta la Ilustración del siglo XVIII, eran renuentes al criticismo profundo que tuvo su modelo en Kant.

No faltó espíritu crítico en España, pero el mayor interés estuvo en la historia, como base de las investigaciones literarias, jurídicas y políticas. La crítica, pues, se volvió erudición, filología y lingüística como si el establecimiento de la verdad documental fuera el camino para superar los obstáculos del cambio social y cultural.

Desde Feijoo hasta Gallardo y Milá y Fontanals, discurre una vena crítica que no se puede ignorar o desdeñar. Muchos de estos autores potenciaron la tradición propia, pero otros aceptaron ideas ajenas que contribuyeron al desarrollo del pensamiento español del siglo XIX: El empirismo inglés, la estética y la ética de la Ilustración francesa y las ideas de Augusto Schlegel, difundidas por Böhl de Faber y Hartzenbusch, por ejemplo, influyeron en la nueva actitud ideológica.

Pero este canon crítico no representaba una instancia de juicio como la de otras literaturas europeas. Se aportaba una documentación más rigurosa y objetiva, se afinaban los métodos para el análisis y la crítica, pero el juicio estético no superaba la confrontación con los modelos neo-clásicos ni la polémica con el Romanticismo.

Al finalizar el siglo XIX, la crítica hispánica, en muchos aspectos, sólo era un reflejo de tendencias ajenas y aunque continuaba una tradición y contaba con figuras como Juan Valera, «Clarín» y Menéndez Pelayo, no igualaba en significación a la de otros países europeos[1].

Pero en la América hispánica, que compartió más de tres siglos dicho fundamento cultural, apenas hubo crítica literaria en el sentido moderno. Es verdad que tampoco existía en Europa, pero, ya entrado el siglo XIX, y gracias a la labor heroica y solitaria de quienes pugnaban por realizar tareas intelectuales en los comienzos de la vida independiente, se repitió el mismo panorama hispánico. No era tan fuerte el dominio de la tradición religiosa, pero a pesar de las influencias inglesas, francesas y alemanas que trataban de modificar la personalidad castiza, el neo-clasicismo que imperó hasta casi finales del siglo XIX apenas si dejó espacio para posiciones diferentes de las peninsulares.

Esta crítica del siglo XIX que podría comenzar con las observaciones que el libertador Simón Bolívar hizo al poema «La victoria de Junín» (1825), del ecuatoriano José Joaquín de Olmedo, deriva de la tradición literaria hispánica de nuestra América. Dejemos de lado la erudición literaria y la historiografía, vinculada esta última a los programas políticos y culturales de las nuevas naciones hispanoamericanas, y observemos que críticos como el venezolano Andrés Bello, el mexicano José García Icazbalceta, el argentino Juan María Gutiérrez, el chileno José Toribio Medina, el cubano Enrique Piñeyro o el colombiano Miguel Antonio Caro, que con plena conciencia asumieron aquella función, no se apartaron de las tradiciones de la lingüística, la filología y la historia hispánica.

Los valores de la cultura y el arte del Neo-clasicismo fueron consolidados por una retórica y una preceptiva, con categorías, arquetipos, reglas y maestros como Boileau y Luzán, de acuerdo con los cuales se juzgaba la obra literaria. Entre el Romanticismo literario y el Positivismo ideológi-

[1] *Sobre el tema cfr. Emilia de Zuleta,* Historia de la crítica española contemporánea. *2 ed. Madrid, Gredos, 1974. Se carece de una historia de la crítica literaria en Hispanoamérica, aunque haya referencias a la misma en obras generales como las de Luis Alberto Sánchez, Enrique Anderson Imbert, Arturo Torres Rioseco, etc. y en particular en la de Alberto Zum Felde,* Índice crítico de la literatura hispanoamericana; El ensayo y la crítica. *México, Guarania, 1954. Hay, desde luego, muchas obras de crítica sobre autores, países y temas. Cfr. Enrique Anderson Imbert.* La crítica literaria contemporánea. *Buenos Aires, Gure, 1957, Apéndice, 123-136. También hemos tenido en cuenta, entre otros, algunos enfoques desde la perspectiva del desarrollo actual: José Antonio Portuondo, «Crisis de la crítica literaria hispanoamericana», en su:* El heroismo intelectual. *México, Tezontle, 1955, 110-124; Arturo Uslar Pietri, «La muerte de la crítica» (La Nación, Buenos Aires, 10 sept. 1967, 1); Juan Carlos Ghiano, «La crítica de esta América» (La Nación, Buenos Aires, 8 sept. 1968, 1); Emir Rodríguez Monegal, «El ensayo y la crítica en la América hispánica». En:* El ensayo y la crítica literaria Iberoamericana, *Toronto, I.I.L.I. Memoria del XIV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, 1970, 221-227; Carlos Rincón, «Acerca de la nueva crítica latinoamericana; Posiciones y problemas» (Eco, Bogotá, 200, 1978, 717-752); Emilia de Zuleta, «Direcciones actuales de la crítica en*



co, la crítica europea volvió su atención al contexto histórico, en una doble dimensión humana: individual o biografía y social, y aunque las polémicas agrietaron la ejemplaridad de los modelos, durante largo tiempo se mantuvo la seguridad de la crítica.

Mientras que América se distanciaba de la cultura hispánica, como lo propugnaban muchos hispanoamericanos desde la Emancipación, Francia ejercía su influencia a través del sistema de Comte, de las teorías de Taine y los ejemplos de Littré, Sainte Beuve, Renan, Brunetière, Guyau y Anatole France. En ese marco, también circulaban profusamente las ideas sociológicas, históricas y lingüísticas de Spencer, Buckle y Mas Müller.

En Hispanoamérica, que luchaba penosamente por organizar su vida política y cultural, la escasa crítica literaria encontró su cauce en un periodismo que padecía las mismas limitaciones y estaba a cargo, generalmente, de los mismos escritores —poetas, novelistas, ensayistas—, cuando lograban salvar esta vocación de las imperiosas exigencias políticas. Ligada a la polémica ideológica, esta crítica dependía casi totalmente de la personalidad de los críticos, ya que a través de las obras literarias se manifestaban las preferencias de lecturas y las posiciones políticas e intelectuales, mientras que los juicios críticos, por lo general, se apoyaban en las autoridades europeas más en boga.

Aunque esta aplicación de las categorías críticas más prestigiosas se hiciera sin una conciencia de las diferencias, profundas e insalvables, entre Europa e Hispanoamérica, estos críticos pudieron plantar las bases de un edificio propio. Desde la preocupación Romántica por el contexto histórico hasta el determinismo Positivista más cerrado, esta crítica postergó la consideración estética. En primer lugar, porque al igual que toda la producción intelectual hispano-americana, estaba dominada por su carácter ancilar con respecto a los programas políticos y culturales del Liberalismo organizador. Además, porque el ensayismo periodístico comportaba un subjetivismo arbitrario, ajeno a los análisis y distinciones que las disciplinas literarias sólo lograrán hacia el final del siglo XIX.

Menéndez Pelayo representó la madurez de un proceso, completado por las modernas tendencias alemanas de la historia y la crítica literaria, de la filología y la lingüística, todo lo cual, junto a la ya mencionada influencia francesa, pasó a Hispanoamérica, donde la recibieron críticos de gran personalidad, notables por su información y talento individual. Pensamos en nombres, como los ya mencionados, del venezolano Andrés Bello, de los colombianos Miguel Antonio Caro y Baldomero Sanin Cano, del argentino Juan María Gutiérrez, el uruguayo José Enrique Rodó y dos franceses, Paul Groussac y Emilio Vaïse, «Omer Emeth», incorporados a la Argentina y Chile, respectivamente, a los cuales cabría agregar dos grandes poetas:

Hispanoamérica» (Cuadernos del Sur, Bahía Blanca, 16, 1983, 51-68); Alejandro Losada, La literatura y la sociedad de América Latina, *Frankfurt, Vervuert, 1983; Ángel Rama, «La literatura en su marco antropológico» (Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 407, Mayo 1984, 95-101); Beatriz Sarlo, «La crítica: entre la literatura y el público» (Espacios de crítica y producción, Buenos Aires, I, 1986, 6-11); Saúl Sosnowski, «Sobre la crítica de la literatura hispanoamericana; Balance y perspectiva» (Cuadernos Americanos, México, Nueva época, I, 6, 1986, 69-91); Agustín Martínez Antonini, «Problemas de la crítica literaria latinoamericana» (Cuadernos Americanos, México, Nueva época, I, 6, 1986, 92-108); Noe Jitrik, «Presentación». En su:* La vibración del presente. *México, Fondo de Cultura Económica, 1987, 7-12; Rafael Gutiérrez Girardot, «Sobre la crítica y su carencia en las Españas». En su:* Hispanoamérica: Imágenes y perspectivas. *Bogotá, Temis, 1989, 34-98. Consideramos, también, algunas útiles observaciones desde la lingüística, tales como las de Yacov Malkiel, «Filología española y lingüística general» (Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas, Oxford, The Dolphin Book, 1964, 107-126); Manuel Mourelle-Lema,* La teoría lingüística en la España del siglo XIX, *Madrid, Prensa Española, 1968 y José Portoles,* Medio siglo de filología española *(1896-1952), Madrid, Cátedra, 1986.*



el cubano José Martí y el nicaragüense Rubén Darío, cuyo pensamiento no es inferior a la obra de creación.

Por lo tanto, cuando Pedro Henríquez Ureña inició su vida literaria, la crítica se reducía al ensayo y al artículo periodístico que elogiaba o condenaba a los autores y sus obras por razones personales o ideológicas. También a las noticias de lecturas y a las obras de erudición histórica y literaria. Algunos de nuestros países, por último, contaban con historias de las literaturas nacionales que aún conservan su vigencia, a pesar de la renovación de conceptos y métodos.

Henríquez Ureña se formó en los clásicos españoles, en los modernos franceses y anglo-sajones, y sobre todo en la frecuentación asidua de Menéndez Pelayo, de quien obtuvo los criterios esenciales para su concepto de la historia de las ideas y la cultura. Preocupación central que luego ajustó con la lectura del crítico danés George Morris Brandes, de gran auge hacia el 1900, cuya principal obra había sido traducida al inglés como *Main Currents in nineteenth Century Literature* (1903-1905) y pocos años después, al castellano.

Pedro Henríquez Ureña comenzó muy joven a publicar ensayos literarios en los periódicos de Cuba y Santo Domingo, material con el cual compuso su primer libro, *Ensayos críticos* (1905). Fue muy bien recibido, sobre todo por sus coetáneos en México y Cuba, pero su mayor satisfacción fue el elogio de José Enrique Rodó, una de sus admiraciones mayores, quien le manifestó que celebraba «la solidez y ecuanimidad de su criterio, la reflexiva seriedad que da el tono a su pensamiento, lo concienzudo de sus análisis y juicios, y felicísima unión del entusiasmo y la moderación reflexiva seriedad que da el tono a su pensamiento, lo concienzudo de sus análisis y juicios, la limpidez y precisión de su estilo. Me encanta esa rara y felicísima unión del entusiasmo y la moderación reflexiva que se da en Usted como en pocos»[2]. No menos elogiosos fueron los juicios de Ricardo Jaimes Freyre, José Santos Chocano, Juan Zorrilla de San Martín y José Gil Fortoul, entre otros. Crítica encomiástica, muy a la manera de la época, pero que, salvo el caso de Rodó, no ahondaba en el análisis pormenorizado de dicho libro.

Durante sus años de estudios universitarios en México (1906-1914), Henríquez Ureña inició una crítica literaria que jerarquizaba el ensayismo y el periodismo, mediante la filosofía, la historia de la literatura y, sobre todo, el trabajo de los textos con los métodos de análisis más rigurosos. Con lo cual se colocaba a la vanguardia en Hispanoamérica, junto a su amigo y camarada de estudios, el mexicano Alfonso Reyes.

En esa época publicó un interesante ensayo de tragedia a la manera griega, *El nacimiento de Dionisos* (1909), que Rodó calificó como «lo más hermoso

[2] Citado por Emilio Carilla, «Pedro Henríquez Ureña; Biografía comentada» (Revista Interamericana de Bibliografía, Washington DC., 3, Jul-Sept. 1977, 230.



que ha salido de la pluma de Ud. (a lo menos entre lo que yo conozco), y es una de las cosas más bellas de la nueva literatura hispanoamericana».

Su otro libro, *Horas de estudio* (1910), reunió trabajos que, a pesar de su fragmentarismo, estaban unidos por una voluntad crítica rigurosa, documentada y, sobre todo, pensada como una coherente labor de investigación literaria. También recibió elogios unánimes, pero el más notable fue el de Marcelino Menéndez Pelayo quien le escribió que su libro estaba «sinceramente pensado y sobriamente escrito, con una gravedad y decoro que se echan muy de menos en la actual generación literaria. Todo ello es prueba de exquisita educación intelectual comenzada desde la infancia y robustecida en el trato de los mejores libros»[4].

Un crítico dominicano, Federico García Godoy, apreció correctamente los trabajos de Henríquez Ureña, elogió su preferencia por los temas ideológicos, más consistentes —según él— que los devaneos en prosa y verso y situó a su joven compatriota en el cuadro general de las letras dominicanas[5].

De México y Cuba pasó a los Estados Unidos, y en la Universidad de Minnesota perfeccionó su formación gracias al rigor académico y la disponibilidad de material bibliográfico y documental. Con su Máster (1916) y su Doctorado (1917), Henríquez Ureña consolidó su posición como crítico e investigador que unía, a la disciplina y seriedad de la formación norteamericana, la sensibilidad y el buen gusto cultivado con una incansable labor de lector, de escritor y de periodista literario. Sus viajes a España en 1917 lo vincularon con el magisterio de Ramón Menéndez Pidal quien, desde el Centro de Estudios Históricos de Madrid, y rodeado de figuras como Américo Castro, Tomás Navarro Tomás, Antonio García Solalinde, Enrique Díez Canedo y Alfonso Reyes, había renovado la investigación histórica, mediante la filología, la lingüística y la literatura hasta definir la iniciación de otra etapa de la crítica en España[6].

En este marco de exigencia, publicó en la editorial del mencionado Centro, su tesis doctoral: *La versificación irregular en la poesía castellana* (1920), con un prólogo de Menéndez Pidal, donde éste encomiaba la «vasta exploración bibliográfica, la comprensión e interpretación de las composiciones poéticas, la apertura a direcciones nuevas y originales, la seguridad de sus teorías y la utilidad de la obra como base de estudios futuros». Concluía Menéndez Pidal: «Y bien puede decirse que Henríquez Ureña, penetrando la esencia musical de esta métrica antes desconocida, abriendo el espíritu del lector a gustar bellezas que antes dejaban insensible a la crítica, ha conquistado una nueva provincia para la historia literaria»[7].

Con este libro, Henríquez Ureña se constituye en el verdadero iniciador de la crítica literaria hispanoamericana contemporánea. Al ensayismo sub-

[3] *Citado por Emir Rodríguez Monegal, «Rodó y Pedro Henríquez Ureña» (México en la cultura, Buenos Aires, 22, Ene-Mar., 1975, 15).*

[4] *Transcripto por Emilio Rodríguez Demorizi, «Archivo Literario de Hispanoamérica» (Revista Dominicana de Cultura, Santo Domingo, I, 1, 1955, 140-141).*

[5] *Federico García Godoy,* La literatura americana de nuestros días (Páginas efímeras). *Madrid, Sociedad española de librería, s-s.a., 197-198.*

[6] *Cfr. Emilia de Zulueta,* Historia de la crítica... *ya cit., Cap. V, 203-289.*

[7] *Ramón Menéndez Pidal, «Prólogo». En: Pedro Henríquez Ureña,* La versificación irregular en la poesía castellana. *2 ed. Madrid, Centro de estudios históricos, 1933, V-VI.*



jetivo e impresionista, al periodismo fugaz donde predominaba el testimonio arbitrario del crítico, a la perspectiva ideológica, o simplemente a la amistad o al encono, Henríquez Ureña oponía una actitud diferente.

En primer lugar, complementaba el ensayismo de sus libros anteriores con el estudio orgánico, con el análisis riguroso y sistemático de la obra literaria. Se basaba en la historia de la literatura, pero se remontaba a la obra de creación contemporánea y junto al estudio filológico y lingüístico, la apreciación estética coronaba exitosamente la valoración de la obra. Sabemos que el libro o el artículo periodístico pertenecen a un género diferente del libro de historia literaria, pero en ambos casos se emiten juicios críticos, es decir, se lleva a cabo la misma operación intelectual de juzgar.

La novedad del libro de Henríquez Ureña en el panorama de la crítica hispanoamericana fue advertida de inmediato en las reseñas que se publicaron: *The Times Literary Suplement* (1921), *Modern Philology* (1922), *Neophilologus* (1922), *Modern Language Review* (1923), *Revue des Langues Romanes* (1923), *Hispania* (1920), entre otros.

Pero hubo opiniones disidentes: el chileno Armando Donoso, en *La Nación*, de Buenos Aires (1921), vio esta nueva crítica como el rechazo de buenos hábitos literarios hispanoamericanos. Objetaba que Henríquez Ureña hubiera ido a España, atrasada y retrógada, en vez de viajar a París, sede del progreso moderno, pero sobre todo que se anquilosara en las naderías de una erudición pedantesca y sin interés, que perdiera su tiempo entre infolios polvorientos, en bibliotecas penumbrosas o en universidades norteamericanas, distantes y frías, lejos de las emociones vitales y del diálogo platónico con los grandes espíritus hispanoamericanos. Pero es curioso que este artículo lo recogiera Donoso en su libro *La otra América* (1925), prologado por Enrique Díez Canedo, cuyo fino espíritu percibió la importancia de la obra de Henríquez Ureña y que, en ese mismo prólogo, afirmó que era «un libro revolucionario: como que trae a su entronque tradicional todo el arte de los tiempos nuevos»[8].

En 1921 Henríquez Ureña dejó los Estados Unidos y regresó a México, invitado por su amigo José Vasconcelos, que a pesar de la admiración que sentía por el crítico severo y disciplinado, también compartía prejuicios como los de Donoso y en páginas de su *Ulises criollo* (1936), reprochaba a Henríquez Ureña el preferir la crítica a la creación literaria[9]. Participó intensa y dramáticamente en la vida cultural y tanto en la cátedra como en el periodismo y en otras múltiples tareas, ejerció un magisterio renovador en la pedagogía literaria, en la investigación y en la crítica concreta de libros y autores.

En 1924 se radicó en la Argentina y enseñó en las Universidades de La Plata y Buenos Aires. Continuó con la investigación y la crítica, centrado

[8] *Enrique Díez Canedo, «Prólogo». En: Armando Donoso,* La otra América, *Madrid, Calpe, 1925, 13-14.*

[9] *José Vasconcelos,* Ulises criollo. *5 ed. México, Botas, 1936, 266-267.*



en las letras españolas e hispanoamericanas, a través de las cuales aspiraba a potenciar la originalidad cultural de la América hispánica, en una sociedad justa y libre.

Urgido por múltiples afanes sólo pudo reunir en libros algunos de sus numerosos artículos, monografías y conferencias: *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928), con textos tan famosos como «El descontento y la promesa: en busca de nuestra expresión», «Caminos de nuestra historia literaria», «Veinte años de literatura en los Estados Unidos», a los cuales habría que agregar otros ensayos de esa época como «Patria de la justicia» y «La utopía de América».

Aunque en la misma Argentina esta obra no tuvo una acogida acorde con su importancia, no faltaron voces que comprendieron su exacto sentido. José Carlos Mariátegui, desde el Perú y el marxismo, lo reconoció como un «humanista moderno» y un «crítico auténtico». Y agregaba: «Sus juicios no son nunca los del impresionista ni los del escolástico. La consistencia de su criterio literario, no es asequible sino al estudioso que al don innato del buen gusto une ese rumbo seguro, esa noción integral que confiere una educación y un espíritu filosófico. Henríquez Ureña confirma y suscribe el principio de que la crítica literaria no es una cuestión de técnica o gusto, y de que siempre será ejercida subsidiaria y superficialmente por quien carezca de una concepción filosófica e histórica»[10].

Mariátegui acertaba al captar el sentido profundo de la crítica de Henríquez Ureña, es decir, la vinculación de los valores literarios con un proceso histórico de realización humana superior. Un mexicano, Xavier Villaurrutia, también apreciaba la universalidad de esa unión de lo clásico con lo moderno, y la «libertad de quien ha ordenado los impulsos e instintos con las reglas de una disciplina, de una razón armoniosa»[11].

Pedro Henríquez Ureña murió el 11 de mayo de 1946, en el tren en que viajaba a dar clases en La Plata. Pero poco antes de morir alcanzó a publicar dos obras orgánicas y sistemáticas: *Literary currents in Hispanic America* (1945), traducida al castellano con carácter póstumo como *Las corrientes literarias en la América hispánica* (1949). También fue editada después de su muerte la *Historia de la cultura en la América hispánica* (1947).

Hay un acuerdo unánime de que ambas obras, con todo lo que significan, apenas si son un resumen parcial del inmenso saber que Henríquez Ureña atesoró sobre América, prodigado generosamente en una vida de magisterio y servicio, cuyos valores humanos atestiguaron personalidades como Alfonso Reyes, Ezequiel Martínez Estrada, Jorge Luis Borges, Francisco y José Luis Romero, Jorge Mañach, Medardo Vitier, Enrique Anderson Imbert, Emilio Carilla, Juan Carlos Ghiano, Ernesto Sábato, Javier Fernández, Raimundo Lida, José Luis Martínez, Félix Lizaso, Alfredo Roggiano, Ángel

[10] *José Carlos Mariátegui, «Seis ensayos en busca de nuestra expresión por Pedro Henríquez Ureña». En su:* Obras completas. *Tomo 12, Lima, Amauta, 1959, 74-75. Artículo publicado en la revista «Mundial» de Lima, el 28 de junio de 1929. Agradezco esta nota a mi querido amigo Javier Fernández.*

[11] *Xavier Villaurrutia, «Un humanista moderno». En su:* Textos y pretextos. *México, La Casa de España en México, 1940, 56-57.*



Rama y Rafael Gutiérrez Girardot, en una lista que sería muy larga si pretendiéramos ser más justos.

En la obra de Henríquez Ureña se distinguen dos campos: uno es el de la filología, la lingüística, la historia y la crítica literaria; el otro, es el de la historia de las ideas y la cultura. Distinción que proviene más del acento que puso en cada uno de los trabajos, que del género o los temas. Porque por la índole de su inteligencia, aun en la especialización más severa y rigurosa, no dejaba nunca de levantar el juicio a las categorías superiores del proceso histórico y cultural.

Pero al finalizar la década de 1920, comenzaron a difundirse en Hispanoamérica los grandes cambios que había habido en la crítica literaria: al interés por las circunstancias externas que encuadraban la obra, es decir, a la preocupación histórica, filosófica, ideológica y social —que nunca ha faltado en Hispanoamérica— había sucedido la visión interna de un formalismo que atendía a los valores poéticos y de construcción. Era el auge de las ideas filosófico-literarias de Croce, Saussure, Vossler y Spitzer y de la crítica científica, con métodos de análisis basados en la filología y la lingüística. Ahora interesaba captar el modo cómo el autor trataba un tema, la forma de la estructura de la obra y el estilo con que el habla del escritor expresa el valor estético. Habían surgido tres métodos críticos: el temático, el formalista y el estilístico.

Esta nueva etapa, que en Hispanoamérica había sido anticipada por la obra de Henríquez Ureña sobre la versificación irregular española, se consolidó con otros trabajos suyos, de Alfonso Reyes y del español Amado Alonso desde la Universidad de Buenos Aires, en los cuales lograron equilibrar la objetividad y el rigor científico de conceptos y métodos, con la sensibilidad y la certeza de los juicios críticos[12].

Sin embargo, inmediatamente después de su muerte, el reconocimiento de su jerarquía académica y moral acaparó la mayor atención de homenajes y comentarios. Pero, como un signo de las nuevas corrientes de la crítica, su enfoque histórico, su visión de la totalidad literaria y cultural de Hispanoamérica, su tenaz, matizado y oportuno hispanismo y sobre todo su insistencia en el compromiso del escritor con la realización de la justicia y la libertad, le fueron enajenando el interés de los nuevos lectores y estudiosos.

Desde mediados de la década de 1940 y en consonancia con el panorama del pensamiento de la época, en la crítica hispanoamericana aparecieron tendencias que contribuyeron a desdibujar la importancia de la obra de Henríquez Ureña. En primer lugar, con el estructuralismo se extremó la preocupación formalista y se acentuó el desdén por los enfoques históricos. Creció el interés por el análisis aislado de obras y autores y se postergó

[12] *Cfr. Emilia de Zulueta,* Relaciones literarias entre España y la Argentina. *Madrid, Cultura Hispánica, 1983, 74.*



la visión general del proceso de la literatura y la cultura de Hispanoamérica. El mismo formalismo afectó la utilización de la filología y la lingüística como elementos de la crítica: la preocupación por la lengua castellana y sus fenómenos dialectales en Hispanoamérica, que Henríquez Ureña elevaba a una visión integral de la cultura, se pulverizó en un cientificismo relativista.

Por esos años, la Guerra Civil española (1936-1939), que conmovió profundamente al mundo hispánico, y motivó la solidaridad con el liberalismo y el socialismo español, compartida casi unánimemente por el poderoso sistema cultural americano —en cuyo marco Henríquez Ureña había defendido la causa de la República— produjo, desde 1940, un alejamiento de la cultura española. De este modo, el interés dominante de aquél por las letras y la cultura de España, que es uno de los ejes de su obra, no fue compartido por las nuevas promociones de críticos, y se atenuó casi hasta desaparecer. Consecuentemente, tampoco lo fue su formulación de un hispanoamericanismo fundado en el cuidado y la transformación del legado hispánico.

Su preocupación por la inserción social de la literatura fue encauzada por otros críticos hacia un sociologismo sistemático, que subordinaba o postergaba los valores estéticos. Hubo otras circunstancias: la investigación, la enseñanza y la crítica de la literatura, acentuaron su especialización y lograron un estatuto científico distinto al de otras disciplinas humanísticas que, hasta ese momento, habían estado íntimamente relacionadas con ella.

Esa especialización se produjo junto a una nueva división del trabajo intelectual. Los escritores se distinguieron de los filósofos, los historiadores y los políticos, y las vocaciones plurales, como las de Leopoldo Lugones, José Vasconcelos o Rómulo Gallegos, fueron cada vez más raras. Casos como los de Ricardo Rojas, Mariano Picón Salas, Luis Alberto Sánchez, Ricardo Latcham y, desde luego, el del propio Henríquez Ureña escasearon definitivamente. Por otro lado, el estancamiento del desarrollo económico y social y una politización suicida, vulneraron gravemente la vida intelectual de Hispanoamérica, y la pobreza y la ideologización expulsaron a muchos universitarios hacia Europa y los Estados Unidos. En este nuevo marco, la crítica literaria, especializada y profesional, acentuó su distanciamiento del compromiso social que la había caracterizado y fue dominada por los profesores universitarios, la mayoría de ellos volcados a la literatura como teoría más que como expresión, y a los enfoques nacionales hispanoamericanos, con poco o ningún interés por una visión continental y, sobre todo, alejados de los problemas políticos y sociales.

Vino, luego, la Revolución Cubana y el auge del marxismo en los medios intelectuales a partir de la década de 1960, que se reflejó en la ideologización de la literatura y su crítica. El punto de vista objetivo y científico



de Henríquez Ureña quedó lejos del universalismo global de este enfoque y de la polarización de los campos culturales.

El psicologismo, por su parte, se canalizó por el psicoanálisis, absorbente y también parcial. Estas corrientes, que coexisten polémicamente, sin que, hasta ahora, ninguna desplace a las restantes, mostraron poco interés en la obra de Henríquez Ureña, que juzgaron anacrónica o meramente informativa, sin conceder mérito a sus valores estrictamente culturales y espirituales.

Esta postergación de su conocimiento y estima, no se manifestó explícitamente, pero se advirtió en el abandono, incluso por muchos que se reclamaban sus discípulos, de los temas españoles y americanos que Henríquez Ureña había frecuentado y, sobre todo, de lo que podríamos llamar su espíritu, es decir, los valores que consideraba sustancialmente unidos a la pura tarea literaria: su nacionalismo hispanoamericanista, su orgullo por la tradición hispánica, su confianza en la capacidad de sus pueblos para afianzar una personalidad propia frente a los poderosos de la tierra, su sensibilidad y su gusto por nuestra América, en cuyo proceso de realización la literatura estaba unida, esencialmente, al ideal social[13].

Como un ejemplo extremo de esta actitud negativa frente a Henríquez Ureña, es interesante recordar la opinión de la profesora Jean Franco: «Indudablemente se ha abierto un abismo entre la generación nuestra y la de Pedro Henríquez Ureña. La idea de una corriente, de un hilo conductor humano que atraviesa todas las grandes obras, se ha sustituido con una actitud de rechazo radical de lo anterior, de ruptura con el pasado y de discontinuidad. La cultura general se sustituye con la especialización y la autonomía de los distintos conocimientos. La historia ya no es madre de las disciplinas; es ahora un sistema de conocimientos entre muchos otros. Este cambio en nuestra visión del mundo, ha sido admirablemente captado por Edward Said en *Beginings* (1976), ha afectado profundamente los soportes del humanismo. Ya es difícil reconocer el 'yo' como protagonista principal del mundo, ni el perfeccionamiento del yo como una meta que pueda influir para bien de la sociedad. La cultura, como demuestra Carpentier magistralmente en *El recurso al método*, no conduce al buen gobierno. La cultura clásica, que había proporcionado una mitología común a todos los ilustrados del mundo occidental a fines de siglo, ha perdido su dominio sobre los estudios literarios. Y hace mucho que la crítica literaria ha dejado de buscar a través de los textos literarios un mensaje moral y humano»[14].

Pero en la actualidad hay un planteo distinto. Se han agotado, irremisiblemente, las ideologías que pretendieron encerrar en categorías intemporales y esquemas abstractos, el dinamismo de la realidad humana. Ha regresado la importancia de la historia y con ella, el interés por los procesos

[13] *Una notable excepción es la del argentino Enrique Anderson Imbert, cuya* Historia de la literatura hispanoamericana. *México, Fondo de Cultura Económica, 1954 (múltiples ediciones desde entonces), es una obra que seguramente hubiera complacido a Henríquez Ureña. Vale lo mismo para muchos trabajos de otro argentino, Emilio Carilla.*

[14] *Jean Franco, «El humanismo de Pedro Henríquez Ureña» (Aula, Santo Domingo, 24, Ene-Mar. 1978, 61).*



a través de los cuales el hombre pugna por su perfección, aunque sea lejana y aun utópica.

Otro factor importante que hay que tener en cuenta, es que la obra de Henríquez Ureña, dispersa como la de otros escritores hispanoamericanos, no fue de fácil acceso. Pero esta circunstancia fue cambiando. Después de *Plenitud de América* (1952) y *Ensayos en busca de nuestra expresión* (1952), editados por Javier Fernández, Emma Susana Speratti Piñero publicó la utilísima *Obra crítica* (1960) y Alfredo Roggiano *Pedro Henríquez Ureña y los Estados Unidos* (1961), primero de los muchos estudios que dedicó a su maestro y que culminan con *Pedro Henríquez Ureña en México* (1989). Trabajos de Emilio Carilla, Enrique Anderson Imbert, de Juan Jacobo de Lara, y la edición de las *Obras completas* (1976-1980) y el *Epistolario íntimo* (1981-1983), con Alfonso Reyes —felizmente corregido en la edición de José Luis Martínez en 1986—, las *Memorias y Diario* (1989), editadas por Enrique Zuleta Álvarez; *La utopía de América* (1978), de Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot, autor, además, de estudios decisivos sobre el tema; material, en suma, que ha permitido el reencuentro con este gran crítico olvidado en la mejor de sus lecciones, la que surge de su lectura y estudio.

Su obra crítica, a pesar de su fragmentarismo, estaba animada por una fuerza interior que cohesionaba y daba sentido a todos sus esfuerzos. Henríquez Ureña tenía un concepto peculiar de la crítica literaria. Sobrio, parco en gestos y palabras pero pródigo en ideas constructivas, Henríquez Ureña no practicó la crítica acerba y punzante que suele gustar a muchos lectores. No se ocupaba de los libros malos, porque pensaba que ésos se anulan solos pero jamás fue indiferente en materia intelectual y moral. Riguroso y exigente en la probidad de las investigaciones, en el manejo de los textos y en la expresión conceptual del pensamiento, veía la literatura dentro de un proceso cultural que integraba los valores estéticos con los éticos. Pensaba que, de ese modo, respondía a la mejor tradición del humanismo hispánico que, arraigado en América continuaba con la persecución de la utopía, como él llamaba a la búsqueda de la perfección en la belleza y en la moral.

Henríquez Ureña comenzó como ensayista y periodista literario y derivó luego a la investigación filológica, lingüística, histórica y literaria especializada y a la enseñanza universitaria, donde derramó, generosamente, sus mejores años y fervores. Primero se lo leyó como escritor y luego se lo apreció, más por su labor de maestro y animador en la búsqueda de la expresión literaria que por su unión de la crítica con el proceso de realización histórica hispanoamericana, de la cual, como dice Gutiérrez Girardot[15], no hemos sacado aún todo lo que encierra su rica virtualidad. Al volcarse en la docencia, las conferencias y las empresas culturales, se desdibujó

[15] *Rafael Gutiérrez Girardot. «Pedro Henríquez Ureña». En: Pedro Henríquez Ureña,* La utopía de América; *Prólogo de Rafael Gutiérrez Girardot. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, XXV. Cfr. del mismo autor: «La historiografía literaria de Pedro Henríquez Ureña: Promesa y desafío», en su:* Aproximaciones. Ensayos. *Bogotá, Procultura, 1986, 65-86 y «El ensayo posmodernista; Pedro Henríquez Ureña», en su* Hispanoamérica..., ya cit., 144-158.

su perfil de crítico literario, circunstancia que explica la complejidad en la recepción de su pensamiento.

Desde un punto de vista actual, en la crítica literaria de Henríquez Ureña se sostiene el valor de todas sus conclusiones en torno a épocas, movimientos, autores y obras. Las investigaciones que se han realizado posteriormene sobre los mismos asuntos que él estudió, han cambiado poquísimo los resultados que obtuvo. A lo más han agregado algunos matices que no van más allá de donde él llegó. Sus juicios críticos, sobre todo, se conservan incólumes y su valor reverdece cuanto más los ahondamos y reflexionamos sobre ellos. Por último, y en épocas de crisis, la unión de la crítica literaria con una visión de la historia y del deber intelectual y moral, integradas en la búsqueda de la expresión de Hispanoamérica, mantienen una vigencia permanente y ejemplar.

Enrique Zuleta Álvarez





Relatos*

Que planche Rosa Luxemburgo

Estaba planchando la manga de una camisa. Alisó el puño con la mano para que la plancha no hiciera pliegues en los bordes y luego la dejó caer con fuerza. Mientras mantenía la plancha sobre el puño, levantó la cabeza hacia la ventana abierta. Sus ojos vagaron un instante por las paredes encaladas del patio: no veían, sólo vagaban distraídos por la estrechura blanca. Y de pronto, cayó en la cuenta. Claro, se trataba de eso. Maquinalmente colocó la plancha en posición vertical. «Sí señor, era eso. ¿Cómo no se había dado cuenta antes? Pensándolo bien, y si tenía que ser sincera, la verdad es que se le había pasado, no había reparado en ello. Hasta ese momento todo le pareció natural. Existía una lógica; bueno, más que una lógica había una inercia lógica. Un orden. No, no era propiamente un orden, era más bien un desarrollo. Sí, eso era: un desarrollo, un desarrollo lógico. Algo que empezaba de una determinada manera y se desarrollaba a partir de ese principio. Es decir: coherencia. Había coherencia. El desarrollo era lógico porque era coherente. Si no hubiese habido coherencia no habría sido posible el desarrollo. Sin coherencia no hay desarrollo: unas cosas dependen de otras, ya se sabe. Es una ley física. Sin embarazo no hay parto y sin parto no hay hijo. Y sin atención y cuidados, sin alimentación, no hay crecimiento. Y sin crecimiento no hay desarrollo. Y si no lavas no hay pañuelos y si no planchas no hay camisas. Y si no guisas, etcétera».

Empuñó la plancha de nuevo y al hacerlo se dio cuenta de que no expulsaba vapor. Se había quedado sin agua. Sin ninguna razón el hecho le dio risa. Se volvió buscando la jarra con agua. No estaba, se la había dejado en la cocina. Riéndose echó a andar por el pasillo. «Estoy hecha una imbécil, un día de éstos pierdo una pata y no me doy cuenta de que soy coja». Volvió con la jarra y llenó la plancha. Con parsimonia empezó a planchar la manga. «Las mangas son una verdadera mierda, nunca quedan bien».

* *Del libro inédito* Que planche Rosa Luxemburgo, *Premio Galiana 1994, y de pronta publicación.*

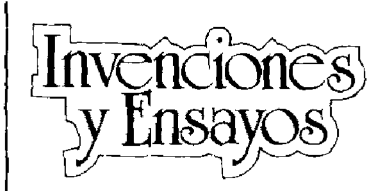


Miró unos momentos su trabajo con cierta resignación. «Si no estás mejor, estás peor, que te ondulen». Quitó la camisa de la tabla de plancha y la colgó en una percha. De reojo miró el montón de ropa que quedaba por planchar. «Los pantalones, no. Odio los pantalones». Tras un minucioso examen, eligió un montón de pañuelos. «Con los pañuelos da gusto. Bueno, exactamente gusto no, porque son ciento y la madre. Hay que ver lo que nos sonamos». Los pañuelos grandes los doblaba en cuatro y los pequeños en triángulo. Fue haciendo dos montones meticulosamente. Hacía mucho calor. «En cuanto acabe me doy una ducha». Durante unos minutos estuvo mirando los pájaros que revoloteaban en el patio. «Seguro que se trata de eso. Está más claro que la luz. No pienses más. Vamos a ver ¿tú has ido alguna vez a los Mares del Sur? ¿Has tenido eso que llaman una aventura, pero lo que se dice una AVENTURA, un romance en serio. Vamos, un adulterio como Dios manda? ¿Has hecho deportes de invierno? ¿Has estado en París? Pero si todo el mundo ha estado en París. Y, por último, ¿has hecho la revolución? Es eso. A ti lo que te pasa es eso: que no has hecho la revolución. Esa es la explicación de todo. Ahí lo tienes. Pura lógica». Se dio cuenta de que estaba con la plancha en el aire. «Esta mierda de plancha se ha vuelto a quedar sin agua. Lo que le pasa es que está más vieja que la Tana. Y lo que me pasa a mí es que no he hecho la revolución y, sobre todo, que nunca he ido a los Mares del Sur».

La gata había entrado silenciosamente y miraba los pájaros con arrobo y canibalismo. «Lo siento, Tristana, esos bichos, además de estar lejos, vuelan. A la mierda. Tú y yo nos vamos a tomar ahora mismo un nescafé con hielo. Que planche Rosa Luxemburgo». Mientras caminaba hacia la cocina iba pensando que mañana mismo se volvía a leer *La locura de Almayer.* Conrad era un maestro describiendo los Mares del Sur.

La lámpara de Aladino

Distraídamente miró hacia la calle mientras sacudía el mantel. La mirada abarcó un panorama estrecho y gris. Eran las ocho de la mañana de un día de invierno. Hacía frío. Intentó mirar hacia uno y otro lado de la calle, pero chocó con las rejas del antepecho. Las habían puesto cuando la niña era pequeña y más tarde, cuando quiso quitarlas, Horacio se opuso rotundamente, alegando confusas razones sobre la imprudencia y la posibilidad de un accidente. Se sintió invadida por una necesidad imperiosa de sacar la cabeza por entre las rejas. Tomó impulso y se subió al antepecho. «¡Qué barbaridad! —pensó— esto es mucho más peligroso. Tengo que quitar estas malditas rejas». Apoyándose ligeramente en la barandilla miró



al fondo de la calle. Estaba desierta. «¡Madre mía!, es sábado, pero parece que fuese lunes». El aire helado le dio en la cara y un escalofrío le recorrió el cuerpo. Despacio se bajó del antepecho. Pegó unos instantes la cara a las rejas y miró hacia la calle. Luego, miró el largo pasillo de la casa y recordó el pasillo de la cárcel donde estuvo su padre. La calle también le recordaba aquel pasillo carcelario, con tela metálica a los lados. «Tengo que quitar de las ventanas estas horribles rejas». Se sentó en la mecedora y estuvo un rato mirando la habitación. Llevaba un camisón de nylon y estaba descalza. «Qué invento el de la moqueta. Es una delicia poder andar descalza por la casa». Sintió frío y se levantó para cerrar la ventana. «¿Qué hago: me lavo los dientes y luego me tomo el café, o me tomo el café y luego me lavo los dientes?». Silenciosamente llegó hasta la cocina. Puso la cafetera en el fuego y encendió el calentador de butano. «Hay que ser original: me ducho. Seguro que el agua sobre la cabeza me aclara las ideas y me permite tomar esta crucial decisión».

La casa estaba envuelta en ese silencio espeso que produce el sueño. La vecindad dormía. Salió de la bañera y se envolvió en la toalla de baño. Se secó un poco los pies y el pelo y entró en la cocina. Se preparó un café con leche y se fue con él al comedor. Sentada de nuevo en la mecedora, comenzó a beber despacio, a pequeños sorbos. Levantó la cabeza y miró los cuadros pintados por su padre. «Llevo cuarenta y cuatro años en esta habitación. ¿Cómo puede ser que alguien lleve cuarenta y cuatro años en el mismo sitio?». Giró la cabeza por la sala. Bebió un trago más largo y encendió un cigarrillo. Había un silencio obstinado, como si los muebles, las paredes, los cuadros fuesen auditores negados a responder. Recordó un verso de Rosales «lo que no quieras escuchar no lo preguntes». Sintió un pequeño escalofrío. «¿Será el verso o simplemente que tengo frío?». Se inclinó por lo segundo y fue a ponerse una bata. El día se levantaba con esfuerzo. En el patio amenazaban los primeros ruidos, todavía apagados, con esa torpeza lenta que nos acompaña al despertar. Volvió a buscar su café: estaba frío. Tuvo un amago de rebeldía, no sabía bien contra quién. «Recalentado está asqueroso, mejor me tomo lo que queda y me preparo otro caliente». Puso de nuevo la cafetera sobre el fuego.

Salió al pasillo y anduvo por él mirando de refilón la enorme librería que iba de un extremo al otro. «Si se pudiera medir lo que he andado por este pasillo, seguro que podría apuntarme algún récord». Volvió a la cocina, apagó en la pila el final del cigarrillo y se sirvió otro café. Apoyada en la pila empezó a bebérselo. «Vamos a ver: tienes que ir al mercado, a la tintorería, a la zapatería, a la droguería y a la tienda. Antes de salir pones la lavadora y así, cuando vuelvas, tiendes». Debían ser alrededor de las ocho y media. Volvió a experimentar la misma sensación de antes. «Qué



raro, sigo pensando que este sábado parece lunes». Se tocó la cabeza: todavía estaba húmeda. «De aquí a que me vaya se me habrá secado».

Entró en su habitación y comenzó a vestirse. «Me sobran diez kilos, justos los que le faltan a Horacio». Pensó una vez más en que tendría que ponerse a lechuga. «Qué mierda de mundo, media humanidad muerta de hambre y la otra media teniendo que ponerse a régimen. Es de locos». Terminó de vestirse, hizo su cama y se fue al cuarto de baño. Estuvo contemplando su cara en el espejo durante unos minutos. Se cepilló el pelo, le habían salido cuatro o cinco canas. «Tiene gracia, Horacio que es más joven, está canoso perdido y yo con cuatro miserables canas. El mundo al revés». Se lavó los dientes y se concedió otra ojeada. «Puedes pasar. Las he visto peores que tú». Se metió en la cocina, preparó el desayuno para Horacio y la niña y sin pensarlo dos veces cogió el carro y echó a andar. Se puso el chaquetón y cerró la puerta muy despacio para no despertar a los que dormían. «Mierda, no he puesto la lavadora». Dejó el carro en la escalera y volvió a entrar en la casa. Sacó el detergente y puso la lavadora. «No voy a llegar a tiempo de poner el suavizante. Bueno, volveré a poner el último aclarado». Cogió el carro y llamó al ascensor. «Madre mía, las nueve y media».

Salió a la calle como si la persiguieran. Una bocanada de aire frío la detuvo en la acera. «¡Qué día!». Hacía un frío cortante. La ciudad parecía una gran casa abandonada. La calle se extendía gris y vacía. «Dios mío, qué sábado. Parece cualquier cosa menos sábado, ¿no será viernes?». Le entró una especie de desgana miserable. Avanzó despacio, como si el carro le pesase. «Vamos, mujer, no te amilanes, sólo es un día más, un veintisiete o un dieciocho de la semana. Espabila». Miró la acera desierta. Sintió las manos frías y pensó que tenía que comprarse unos guantes. De refilón, se miró en un escaparate sin detenerse. «Debo tener aspecto de ama de casa. Qué raro. Seguramente el tendero, el carnicero, el pescadero, cuando me ven, ven a un ama de casa. Como yo cuando los miro a ellos veo a un tendero, un carnicero, un pescadero. Y vaya usted a saber lo que pasa con ellos. Y vaya usted a saber lo que pasa conmigo. Vamos, déjate de tonterías y aprieta el paso». Pero siguió caminando despacio, como si disfrutase haciendo lo contrario de lo que pensaba. Finalmente, había conseguido una especie de paso de museo que mantuvo tozudamente hasta llegar al mercado. Ya dentro, el bullicio la envolvió y fue de un puesto a otro con el ritmo acostumbrado. Salió con un paso entre agobiado y urgente. El carro, atestado, le pesaba como un muerto. Tintorería, zapatería, droguería, tienda. Al pasar por la panadería se dijo: «Es imposible, me faltan manos. Bajaré luego por el pan». La calle había hecho un esfuerzo por



parecerse a su leyenda y presentaba un aspecto más tranquilizador. «No acaba de ser sábado, pero se le parece». Eran las doce de la mañana.

Cuando entró en la casa la recibió un olor a tostadas mezclado con loción de afeitar, café y la colonia de la niña. Dejó el carro, las botellas y demás paquetes en la cocina, colgó el traje en la percha, colocando bien los pantalones, y fue al comedor y se sentó en la mecedora. Encendió un cigarrillo y fumó con lentitud. Encima de la mesa había una nota de Horacio y otra de la niña. Horacio no sabía si volvería a comer. La niña se iba a pasar el fin de semana con una amiga a la sierra. Besitos, mami. Volvió a sentarse en la mecedora, estiró las piernas y siguió fumando.

La luz que entraba por las ventanas era de un gris opaco. Se levantó y descorrió las cortinas. Lo primero que vio fueron las rejas. «¡Por mis muertos que quito estas rejas!». Apagó el cigarrillo y se fue a la cocina. «Antes de descargar el carro tengo que bajar a la panadería. Y tengo que comprar tabaco». Echó una ojeada a la cocina. «¡Jesús, qué panorama!». Las tazas del desayuno, el exprimidor, restos de una tostada, un churrete de mermelada sobre la mesa. Cuidadosamente lo recogió con el dedo y lo puso sobre el trocito de tostada. «Esto es una cochinada», pensó mientras se lo comía. Fue a buscar el suavizante y lo echó en la lavadora, puso el último programa y bajó a la panadería.

Hacia las dos de la tarde terminó de tender la ropa. «Malditas las ganas que tengo de ponerme a guisar. Horacio seguramente no viene. ¿Qué tal si me como una loncha de jamón de york y me hago un huevo pasado por agua? Claro que si por casualidad viene Horacio, me tengo que liar entonces a hacer la comida. Mejor preparo algo ahora y si no viene ya tengo la cena». Empezó a pelar patatas para hacer una tortilla. Mientras se freían fue fregando los chacharros sucios. Terminó la tortilla, hizo unos filetes empanados, los puso encima de la tortilla y lo tapó todo con un plato. Eran las tres y media. «Bueno, hermosa mía, está claro que Horacio no viene, cómete un filete y siéntate a ver la película que estás derrengada». La película era de Joselito. «¡La madre que los parió! Si yo sabía que a este sábado le pasaba algo. Pero qué asco». Fue a la cocina y se preparó un café. Mientras caminaba por el pasillo con la taza en la mano iba pensando que le quedaba un montón de cosas por hacer. «Casi es una suerte que la película sea una mierda. Así aprovecho y plancho». Se sentó en una de las sillas del comedor y contempló la librería. «¡Qué barbaridad!, cuarenta años por este pasillo y veinticinco juntando libros». Se acordó del verso de Machado: «Cabeza meditadora/ ¡qué lejos se oye el zumbido/ de la abeja libadora!». Estuvo pensando unos minutos y terminó diciéndose: «Vaya ganga la tuya, una abeja con cabeza meditadora». Preparó la ropa, sacó la tabla de plancha y empezó a planchar.



Terminó hacia las seis y estuvo un buen rato colocando cada cosa en su sitio. «Esto se acaba. Hazte un café con leche que me parece que por fin vas a poder encender la lámpara de Aladino». Cogió una taza grande y la llenó. Se acercó a la librería y sacó un libro: *El nombre de la rosa,* de Umberto Eco. «Ánimo, princesa, enciende la lámpara de Aladino». Sentada en la mecedora, con la taza de café en la mesita supletoria, un cigarrillo en una mano y el libro en la otra, se dijo a sí misma que la vida era hermosa. La habitación la miró con memoria retrospectiva y estuvo de acuerdo con ella. Levantó la mano hacia la lámpara y la encendió.

Memorias de África

«¿Cómo es la frase? "Todo hombre tiene su paraíso perdido". No. "Todo hombre tiene su tierra prometida". Tampoco. "Su ciudad encantada". Es algo parecido, pero no es eso. Sé que hay una frase, un dicho popular, pero no recuerdo bien cómo es. Lo tengo en la punta de la lengua, pero se me escapa. Y, bien pensado, ¿para qué necesito yo recordar la frasecita? Es completamente absurdo, qué cosa más idiota, resulta que tengo la imperiosa necesidad de recordar una frase hecha. Qué barbaridad». Estaba haciendo la camamueble de la habitación de Horacio. Bueno, en realidad no era la habitación de Horacio, era la suya. Pero como Horacio dormía mal, qué digo mal, dormía fatal, y en el piso de arriba había niños, y los niños corrían, pues Horacio se había mudado al cuarto de ella, que estaba al final del pasillo y, donde, al parecer, las carreras se oían menos. Ella estaba convencida de que se oían igual, pero ya se sabe, cuando a un insomne se le mete entre ceja y ceja que duerme mejor en un sitio que en otro, lo más conveniente es dejarlo hacer: duerme igual de mal, pero por lo menos está tranquilo.

Terminó de hacer la cama y la levantó. La tabla que cubría el somier se vino hacia adelante y estuvo en un tris de pillarle los dedos. Maldijo por lo bajo. «Esta cama está hecha un asco, entre que la tabla pesa una tonelada y que Horacio duerme con cuatro mantas, la cama está para el arrastre». Le pegó una patada al mueble y murmuró: «Si me llegas a pillar los dedos, te destruyo, asquerosa». De pronto se quedó parada en mitad de la habitación: «Eso es: "El hogar de un hombre es su castillo"». Esa era la frase. «Arrea, entonces yo debo ser la castellana de esto». Se puso a reír a carcajadas: la cama hecha un desastre, la moqueta del pasillo raída, una cocina que parecía la de los enanitos. Vamos, lo que se dice un castillo de una vez. Entró en la habitación de su hija y sintió una especie de vértigo. «¡Dios me ampare, esto es la jungla! Pero cómo me habrá podi-



do pasar a mí una cosa así: un marido neurótico del orden, que anda todos los días alineando los libros en las estanterías, y una hija neurótica del desorden. No, si lo del castillo tiene lo suyo».

Terminó de arreglar la habitación y pensó que era una suerte que hubiese ido a comprar el viernes, porque ya era casi la una y todavía le quedaban dos camas por hacer, limpiar el cuarto de baño y empezar con la comida. «Si no me doy prisa, hoy comemos a las cuatro». Rápidamente hizo las camas y se metió en el cuarto de baño. «Tengo que limpiar el polvo de mi habitación, mejor dicho, la de Horacio, que ahora es la mía. Con esto de las obras en la escalera, se puede escribir en los muebles. Y no es que me preocupe mucho, pero dicen que el polvo da asma». Cogió la gamuza y empezó a limpiar. Levantó el libro, limpió la mesilla, colocó el libro y puso a su lado las gafas. «¿Por qué habrán titulado la película *Memorias de África*, cuando es mucho más hermosa la palabra recuerdos?». Echó una ojeada a la habitación y se metió en la cocina. «Bueno, hija, enchúfate que es tardísimo». Echándole furtivas miradas al reloj fregó todo lo que había sucio. «Las tres menos cuarto. La ensaladilla ya está. Sólo tengo que hacer la mayonesa, abrir la lata de morrones y poner a cocer un par de huevos. Mientras se cuecen, pongo la mesa y muelo el café. Y mientras se hace el café frío los filetes». Puso a cocer los huevos y empezó a poner la mesa. Cuando terminó, preparó la batidora para hacer la mayonesa. Se dio la vuelta y vio que el cazo se había quedado sin agua. Alargó la mano hacia el rabo y soltó un aullido. Estaba al rojo vivo. «¡Maldita sea mi suerte!». Entró en el cuarto de baño, se untó los dedos con dentrífico, apretándoselos, y se lió una venda. «¡Qué asco de vida, quieres hacer las cosas bien y mira qué premio! Bueno, podría haber sido peor, podría haber sido la sartén. Total, un par de ampollas en los dedos no es nada. Lo de la sartén sí que hubiera sido un drama». Buscó un paño de cocina y con mucho cuidado asió el cazo, lo metió en la pila y le echó agua fría. Menos mal que los huevos no se habían quemado. Sacó la sartén y la puso en el fuego con muy poco aceite. «Bueno, vamos con la mayonesa». Echó los ingredientes y apretó el botón de la Minipímer. Una lluvia de huevo y aceite cayó sobre ella, las paredes, el suelo y la pila. «¡La madre que me parió. Mierda y mil veces mierda!». Había soltado la batidora y miraba estúpidamente a su alrededor. Por un momento se debatió entre la ira y las ganas de llorar. «No hay derecho, es una injusticia asquerosa». El aceite de la sartén se estaba quemando. Apagó el gas y se sentó en la banqueta. Tenía la sensación de un peligro inminente. De pronto, oyó una especie de rugido, como si una manada de leones avanzase por el pasillo. Le pegó una patada a la fregona y dando un portazo se metió en el cuarto de baño.



Salió diez minutos después, duchada y envuelta en la toalla. Miró de refilón la cocina y fue a vestirse. Tuvo que cambiarse hasta de zapatos. Mientras se ponía las medias recordó algunas secuencias de *Memorias de África.* «Una mierda os daba yo, con té y muselinas. África con rodajitas de limón, saltos de cama y zapatillas de raso. África, eh. África es esto, con leones y cocodrilos, que los oigo yo por el pasillo». Se puso el abrigo, cogió el bolso y entró en el comedor. Arrancó una hoja del bloc de notas y escribió: «Estoy en el bar de la esquina. He sido atacada por los leones y no hay comida». Dejó la nota sobre la mesa, se colocó bien la venda y a buen paso recorrió el pasillo. «Como no me dé prisa estas fieras acaban conmigo». Mientras cerraba la puerta le llegó el característico olor de la jungla africana.

Francisca Aguirre





Archivo expiatorio*

Encantado de saludarles

La cortesía me invita a presentarles al propietario de este archivo expiatorio. Soy hipocondríaco, ciclotímico, egoísta, hipertiroideo, paranoico, insomne, colérico, romántico e impudoroso. Como John Le Carré, «Nunca me acuesto con mujeres casadas, a no ser que insistan obcecadamente». Mi filósofo predilecto es Juan de Mairena. Me personaje de ficción, Zorba el Griego. Mi pintor vivo, Antonio López García. En el cine español: Víctor Erice. Mis poetas: Machado, Lope, Quevedo, Vallejo, Rilke, Federico García Lorca... Disfruto con igual asombro la música de Juan Sebastián Bach y la de Paco de Lucía. Mando un beso a la frente de Juan Carlos Onetti, que me estará leyendo. Como Horacio Martín, soy feliz sin moderación y desdichado sin hipocresía. Toda mi vida fui socialdemócrata y la historia no se obstina en contradecirme: he escrito alguna vez que cuando la revolución se vuelve insensata, la sensatez se vuelve revolucionaria. Guitarrista fracasado y viéndole ya las orejas al testarudo lobo de la edad, me encuentro, sin embargo, en un excelente momento: sin haber perdido la crueldad de la alegría, voy alcanzando la objetividad que confiere el hastío y la serenidad que otorga el desengaño.

El PCISD

Un político italiano, Mario Scelba, reflexionó sobre su pueblo antes de escribir esta frase: «Hay muchas cosas que los italianos no encuentran; lo que sí encuentran, siempre, es una salida». Y eso es lo que ha ocurrido con el Partido Comunista de Italia: ha hallado una salida hacia la socialdemocracia. Para ello ha acertado a desprenderse de Carlos Marx como tótem, de Vladimir Lenin como catecismo y del Palacio de Invierno como

* *Notas de mayo de 1989, de próxima publicación en el volumen* La vida breve, *que aparecerá próximamente en la Biblioteca de Autores Manchegos.*

nostalgia. Y a punto ha estado de renunciar a *La Internacional* como música de fondo. En buena hora y bien venidos. Lo curioso, o para decirlo con mayor precisión, lo estrafalario, es que muchos comentaristas sostienen que el proceso del PCI hacia la socialdemocracia no es una renuncia a un pasado moribundo, sino el nacimiento de otra verdad revelada para la acción política de izquierda; no es una reflexión sobre las ruinas ideológicas del comunismo tradicional, eurocomunismo incluido, sino la creación de la tradición del futuro político de Occidente. La modestia ecuménica de algunos ideólogos les hace llamarle fromage a lo que se está viendo que es queso. Se empeñan en simular que ignoran que el PCI aterrizó en la socialdemocracia y se esfuerzan en convencernos sobre una epifanía cuyo nombre más módico es rectificación. John Billings: «Lo que me molesta de los ignorantes no es en sí su ignorancia, sino que sepan tantas cosas que no son así».

El castrista en su laberinto

Un día, Gabriel García Márquez me llamó fascista. Yo no estaba allí. Allí estaba un amigo mío que llamó al orden a Gabriel García Márquez. Le llamó la atención. No sé si le llamó algo más. Desde entonces, a mí se me quitaron las ganas de llamar a Gabriel García Márquez. Siempre pensé de él que era un gran novelista. También un gran cuentista. No comprendí por qué se equivocaba tanto, de repente, al elegir un adjetivo. Aprendió a adjetivar, como todos, en Borges, el mago de la adjetivación. Y de pronto, García Márquez adjetivaba sin acierto: era inexplicable. Ni siquiera mis críticas al castrismo le autorizaban a errar de manera tan opulenta al poner adjetivos. Me pregunté: ¿se habrá vuelto mal escritor? De ninguna manera. Acabo de leer *El general en su laberinto:* es un libro con las palabras tan bien puestas, incluidos los adjetivos, que resulta muy grato de leer. Yo se lo recomiento a todo el mundo. Es un bonito libro, ameno, distraído y magistral. En él, los adjetivos son preciosos. Y los sustantivos también. Y los adverbios. Todo. He hallado en este libro algunas horas de placer. Y la prueba de que no soy un rencoroso. No del todo. Sólo lo justo.

La cólera de los justos

Hace siete años escribí que la obcecación revolucionaria sandinista, en alianza con la nostalgia terrateniente de algunos desalmados de la *contra* y con la soberbia norteamericana, ensangrentaría Nicaragua: fui bautizado



como agente de la CIA: hoy sabemos que han muerto, comparativamente, en la guerra civil nicaragüense muchos más inocentes que en la guerra civil española. Hace ocho años osé criticar a la dictadura de Castro: obtuve una condecoración de apestado político: hoy hasta los paleoestalinistas hacen conmovedores equilibrios para escamotear su desconsuelo. Hace seis años escribí que para continuar siendo progresista había que cuestionar el sovietismo (traducción libre, aunque prematura, de la moderna aventura de Gorbachov), y me miraron como si yo fuese el diseñador de un horno crematorio portátil hinchable para refutación terminante de gitanos y de judíos. No obstante, cuando, hace cinco años, publiqué un breve manifiesto por la paz, que apareció en un diario de Madrid y firmado por un poeta palestino, un poeta judío y un poeta español, casi me llamaron nazi. Quién me manda meterme en política. Bienaventurados los justos, porque a ellos ni les falta ni les sobra.

Sobre héroes y tumbas

El 23 de enero, un grupo de ultraizquierdistas inmensamente fanáticos, inmensamente prepotentes e inmensamente estúpidos asaltaron el III Regimiento de Infantería de La Tablada, junto a Buenos Aires. El asalto ocasionó muchos muertos, incluidos casi todos los asaltantes. Ocasionó algo más, también muy grave: rearmó «moralmente» a los militares golpistas y a la extrema derecha de Argentina. Inmediatamente, la extrema derecha argentina, mediante sus amanuenses en los medios de comunicación, ensució a la moral civil del país con preguntas inmundas: «Pero cómo, ¿no eran mártires? (los treinta mil *desaparecidos*). ¿Y ahora son terroristas? (las docenas de asaltantes). Y continuaron: «Y Ernesto Sábato, el que dirigió la investigación sobre los *desaparecidos* y denunció secuestros y torturas y crímenes, ¿qué tiene ahora qué decir?». Una vez más, Erenesto Sábato era el chivo expiatorio. Una vez más. Decían su nombre con sarcasmo mientras soñaban de nuevo con derribar la democracia. El hombre libre que más ha luchado por la democracia argentina, una vez más señalado por el dedo de los criados de la tiranía.

El postmaravilloso preprogreso

Casi todas las tardes, hacia las cinco y media, suelo tomar un autobús que realiza el milagro de llevarme en una media hora desde la calle de Cristóbal Bordiu por el Paseo de la Castellana y por el Paseo de Recoletos

hasta depositarme en la plaza de La Cibeles. Como el autobús goza de un carril de uso exclusivo avanzamos con cierta rapidez: que es envidiada por los automovilistas, quienes desde sus inconmensurables atascos nos miran con envidia y con odio. Los veo quedarse atrás, esclavos de su propiedad, encarcelados en su privilegio, y adivino cómo en su duodeno se va formando la enojosa úlcera. Sacan por las ventanas de sus inútiles pegasos su cara de resentimiento, su puño estéril y su insulto inaudible. Me pregunto: ¿por qué viajan en su automóvil, acaso gozarán sufriendo? Y recuerdo, Dios me perdone, una frase que le escuché al padre Sopeña: «Estoy convencido de que el número de imbéciles es infinito, ¡y aumenta progresivamente!». Luego, arrepentido, contrito, le echo, como todo el mundo, las culpas al Ayuntamiento. Pero no aprendo a conducir: el número de coches es infinito, y aumenta progresivamente.

Sensualidad del libro

Se ha dicho que Giacomo Casanova gozó de más de mil amantes (Dios lo tenga en su gloria). Conviene suponer que fueron casi todas aproximadamente inolvidables. ¿Cómo imaginar que semejante maestro se demorase entre los brazos de mujeres horribles, antipáticas, calculadoras o aburridas? Pues bien: igual comportamiento corresponde con respecto a los libros: jamás conceder más allá de cinco minutos a un volumen que no divierta o apasione. La superstición de «estar al día» debiera ser penada por la ley. Sólo habríamos de cohabitar con libros que nos proporcionen placer. ¿Cómo imaginar un amante extenuándose con mujeres presuntuosas, sólo para alcanzar a ser erudito del adulterio? De igual modo, leer por deber o por conquistar una información adiposa no nos hace lectores, sino computadoras. Por sesudo que sea, cuando las páginas de un libro nos aburren hay que huir de él como de la peste. La vida es corta, la carne es alegre, y leer todos los libros, incluso aquellos que carecen de la alegre carne verbal, es un acto de delincuencia. Hay que amar con placer y con emoción, y leer con emoción y con placer, pues bostezar junto a una mujer o ante un libro es desastroso. Amar y leer sin moderación, pero sin olvidar que somos mortales.

Canción

¿Una imagen vale más que mil palabras? ¿Es cierto eso? ¿Verdaderamente? ¡Cuántas majaderías contiene el horizonte cultural de cada época! ¿Ha-



bremos olvidado la indecible amistad de un libro, la piedad de una página, la revolución espiritual de un poema? Para no quedar fuera de la moda y que se sepa que hojeamos a Mc Luhan, ¿hemos olvidado nuestras cartas de amor, las palabras con que algunos maestros nos hicieron crecer, las sílabas iniciales de nuestros hijos, el *Cancionero Anónimo*, la fuerza de gravedad de la poesía, el milagro formal que es un soneto, el bienestar que nos acaricia la vida en los rincones de las bibliotecas? Germaine Greer nos responde: «Un gran momento fue cuando regresé a la universidad de Cambridge hace cinco años y dije: "Me llamo Germaine Greer, soy doctora por Cambridge y me gustaría usar la biblioteca. ¿Puedo hacerlo? ¿Qué hay que hacer?". Y el hombre que estaba detrás del mostrador me dijo: "Doctora Greer, esta biblioteca es suya. Pase, por favor". Me puse a llorar».

No perder el triciclo de la historia

Es verdad que el infernal Rimbaud dijo —pero él podía decirlo— que «hay que ser absolutamente modernos»; aunque también es cierto que el angelical Manolo Hugué advirtió cómo «Delante de los que en vez de escultura, pintura, música o poesía realizan meras ocurrencias hay que saber reír copiosamente». Ahora las ocurrencias se cubren con la palabra transvanguardia. Ignoro lo que significa ese apodo. Cuando hace años llegó la postmodernidad tampoco comprendí del todo ese nombre de tanto fuste que mencionaba diversas ocurrencias. Me preguntaba: ¿y después de la postmodernidad, qué? Recientemente han respondido: ahora le llega el turno a la postpostmodernidad: simpática palabra tartaja, angustiosa en quienes la pronuncian e indescifrable para quienes la oímos. Y además es legítimo preguntarse: ¿y después? ¿Postpostpostmodernidad? ¿Transtransvanguardia? Son capaces de todo con tal de intentar otorgar alcance universal a meras ocurrencias. Son capaces incluso de olvidarse de aquel despavorido grito de Valéry: «¡Dios mío, todo cambia en este mundo, menos la vanguardia!».

Trabajos de amor perdidos

La Historia, esa acumulación de «presentes sucesiones de difuntos», es una asignatura demasiado importante como para que nadie se la arrebate a los historiadores. Pero tiene suficiente complejidad como para ofrecer trabajo a los novelistas y los poetas. Tiene una vastedad que reclama asimismo el esfuerzo de los sociólogos y los economistas. Y tiene tan subterránea obstinación como para exigir la lentitud del antropólogo y la pun-

tualidad del periodista. Pero no basta. Sin retroceder de este siglo, la historia motivó, entre otras muchas no menos inmundas, aunque sí menos cuantitativas, dos guerras que ensangrentaron a Europa con más de sesenta millones de muertos, y motivó dos enfermedades colectivas —el nazismo y el estalinismo— que afrentaron y desfiguraron el rostro de la moral humana. Si hasta finales del siglo XIX cabía duda de que la especie tuviese compostura, nuestro siglo nos asegura que esta especie animal es una monstruosa cuenta pendiente. Resulta incomprensible que no exista sentado a la puerta de todas y cada una de las Academias de la Historia de todos y cada uno de los países del mundo un psicoterapeuta con la cara llena de lágrimas.

Las dos Españas

Don Miguel de Cervantes fue desdichado y compasivo. Sus armas fueron el genio, la pena y el humor. Fue un artista de la piedad, no omitió ejercitar la crítica, pero desconoció el desprecio. Don Francisco de Quevedo y Villegas fue también desdichado, pero no misericordioso. Sus armas fueron el genio, la erudición y el sarcasmo. No omitió ejercitar la crítica, pero ambicionaba el poder y abusó del desprecio. Cervantes tuvo que mendigar un puesto en la Administración; Quevedo, más desaforado, llegó a escribir una página vil contra Villamediana para halagar al Conde Duque de Olivares. Ambos derrocharon una memorable virtud: el coraje.

España cervantina y quevediana, ambiciosa y desventurada, postergada y valiente. Quizá deberíamos ser algo más cervantinos y un poco menos quevedianos. Sin embargo, no hay más cera que la que arde: somos mancos que tiran rápidamente de la espada, fatigados y lapidarios, deslenguados y silenciosos. A veces tratamos de comprender a nuestro adversario; otras veces corremos a esa fiesta de Caín que llamamos guerras civiles. Es nuestra herencia: Cervantes y Quevedo —quienes, por otra parte, y además de asemejarse en la genialidad, compartieron un destino sumamente español: ambos reflexionaron en la cárcel.

Las dos Francias

Un texto antipático prendió fuego a la mecha que haría reventar la polémica. Un señor Jeanson (¿recuerdan su nombre los jóvenes?) sirvió para que la amistad obcecada entre Camus y Sartre estallase en pedazos, sin contemplaciones y sin solución. El revolucionario y el rebelde se volvieron la espalda y ya no simularon que sus metas eran comunes. No lo eran.



Sartre continuó capitaneando el fragor revolucionario de la Francia burguesa universitaria. Camus comenzó a tragarse el castigo por su enérgica revindicación de la democracia. En los años cincuenta la moral de Camus fue «prematura» y el autoritarismo estalinista lo exilió en el silencio. Sartre, entonces pope y Papa del sentir político de la izquierda francesa, acabó como doctrinario tardío. Los años van sacando brillo cordial a las páginas de Camus y extendiendo una patina de óxido en las admoniciones de Sartre. Ahora, cuando la entera historia del Este y del Oeste nos prueba que Camus siempre estuvo más cerca de los anhelos de los hombres y los anhelos del futuro, escuchamos el fragor de los años aquellos: y en él oímos el ruido de nuestra precipitación. Convirtieron a Camus en un chivo expiatorio y nosotros lo consentimos. ¿Con qué otras injusticias estaremos, cobardemente, consintiendo en este momento?

Al ghetto

Las sociedades castigan a aquellos que les producen más espanto. A los suicidas, por ejemplo. «Creo haber mencionado los suicidios, cada año más frecuentes», escribió Borges, un melancólico gozador de la vida. Pero a quienes ya no gozan de la vida, y saben con infernal certeza que jamás lograrán gozarla, ¿por qué castigarlos? Por el miedo al contagio: la desgracia es más contagiosa que la felicidad: pues la desgracia duradera existe y la felicidad duradera no existe. Cuando murió Thomas Bernhard, el terror de quienes lo amábamos y el de quienes lo odiaban dedujo que se había suicidado: es que, ante la desgracia, el amor y el odio son insignificantes. Ante la desgracia nos volvemos coléricos y agresivos, autoritarios y simplificadores. Por eso a los desgraciados se les persigue con saña y con horror: pues ¿y si nos convencieran de algo inimaginable? Soñamos con un ghetto inmenso en donde aprisionar a los infortunados. Pero es inútil: la reflexión sobre el infortunio es de una testarudez formidable. En una casa vacía del barrio londinense de Hampstead fue encontrada esta nota: «Por qué suicidarse? ¿Por qué no?».

El opio del pueblo

Las *memorias* de Eugenia Ginzburg *(El vértigo*, 1974 y *El cielo de Siberia*, 1980), uno de los documentos políticos más espantosos de nuestro tiempo, redactado por una mujer admirable a quien nadie recuerda, conocieron una sola publicación castellana en editoriales que ya no existen. Ninguno de



ambos libros ha sido reeditado en España. En el primero de ellos, Zenia Ginzburg relata uno de los más escalofriantes casos de fanatismo religioso de que tengo memoria: cuando en 1935 eran ya masivas las detenciones, torturas, deportaciones y asesinatos en la URSS, la comunista Pitoskaia, en la noche de la detención de su marido, se negó a que éste se despidiese de su hijo y estrechó efusivamente las manos de los policías. Al día siguiente, sin embargo, la Pitoskaia fue expulsada de su trabajo en el Comité Regional del Partido, y su hijo del albergue infantil. Aconsejados por el terror, los amigos y conocidos le retiraron el saludo. No le quedaron más que su hijo, la soledad, el hambre y el horror a la libertad. Poco después escribió una nota sin destinatario en la que suplicaba que se la considerase una buena comunista, escribió a Stalin una carta «llena de expresiones de amor y de fidelidad» y se suicidó.

«El opio de los intelectuales»

«El norteamericano Louis Fischer, que durante muchos años había sido periodista en Moscú y comunista, tomó la palabra para atacar a la URSS. Llevó a Sartre a un rincón y le expuso los horrores del régimen soviético. Continuó mientras cenábamos en *Lipp* con los Wright. Con los ojos brillando de un fanatismo extraviado contó hasta perder el aliento historias de desaparición, traición, liquidación, sin duda verdaderas, pero cuyo sentido y alcance no se comprendían (...). El antisovietismo hacía fuego con todas las leñas. En noviembre una rusa blanca, la Kosenkina, saltó en Nueva York por la ventana del consulado soviético. Se hizo mucho ruido en torno a este melodrama». Hay que imaginar cierto hastío en Simone de Beauvoir al concederse citar «ese melodrama» en sus *Memorias*. Pues bien: nosotros, intelectuales progresistas, leíamos en los sesenta esas inmundicias sin protestar, sin parpadear: sin advertir siquiera que eran inmundicias. Algunos se desintoxicaron del «opio de los intelectuales» con temprano coraje (Arthur Koetsler, Ernesto Sábato, George Orwell, Octavio Paz, Albert Camus): fueron premiados con insultos, injurias y calumnias. La así llamada *intelligentsia* puede ser admirable. Puede ser también nauseabunda. Nuestra coartada era «no dar armas a la derecha»: con el silencio se las dimos.

Justicia

Creíamos que la llamada penetración cultural nortemericana se limitó en España al consumo de cosas frecuentemente útiles, nutritivas o amenas:



rock, hamburguesas, chicle, telefilms, cocaína, pantalones vaqueros, nuevo periodismo, heroína, odio al tabaco... Y no les imitábamos a los cuatreros del Oeste la forma de escupir porque eso lo aprendimos de los compadritos orilleros de Borges. Comprobamos ahora que a la cultura norteamericana le debemos también un precedente en la jurisprudencia sobre la violación: en agosto de 1977 el Tribunal de Apelación de California absolvió a un delincuente sexual: éste halló a una muchacha haciendo auto-stop en una calle de Los Ángeles, la llevó en su automóvil a «un paraje desierto», la amenazó de muerte para desengañar su resistencia, y la violó. Según el Tribunal californiano, una mujer que hace auto-stop «está indicando a los conductores que se irá con cualquiera que la recoja...». Erróneos antropólogos mintieron que el hombre desciende del mono. Algunos jueces españoles descienden de los jueces de California. De descenso en descenso ascendemos a la modernidad.

De palpitante actualidad

«He sido —ha escrito Fernando Savater— un revolucionario sin crueldad y aspiro a ser un conservador sin vileza». Yo he comenzado a serlo: me preocupa el desconcierto de los jóvenes. Y no tengo el consuelo de sentirme culpable de su presente y su futuro, pues ni soy masoquista, ni nunca fui propietario del mundo. Yo no les he puesto en la mano la litrona, la jeringuilla ni la nada. Pues eso tienen muchos en sus manos: la litrona y la jeringuilla; la náusea, el absurdo y la nada. Y ya no leen a Sartre ni a Camus. No creen en la política, son ateos, irónicos, lejanos, y cada vez que se encogen de hombros chirría la civilización. Existe la grave sospecha de que ya ni siquiera se enamoran: se acuestan juntos con gran diligencia, pero no sueñan con poner un pisito, reproducirse y aguardar ilusionadamente el momento de ser abuelos. A dónde vamos a llegar, inseguridad ciudadana, drogadicción, desobediencia, etcétera. Es horroroso: «Nuestra juventud es decadente e indisciplinada. Los hijos no escuchan ya los consejos de los mayores. El fin de los tiempos está próximo». (Anónimo caldeo; alrededor del año 2000 antes de Cristo).

El extranjero

Por los mismos días murieron un viejo amigo mío, un hermano de mi madre y un extranjero a quien no conocí. No fui al entierro de mi amigo. No fui al entierro de mi tío. Siempre que puedo no ir a un entierro no



voy a un entierro. Detesto la muerte. Es un castigo odioso. Y sin embargo, siento que hubiera debido ir al entierro del extranjero; y pienso, con ilusión, que tal vez hubiese llorado delante de su inexplicable cadáver. Ahora, meses después, me digo: debiste tomar un avión, aterrizar en Austria, preguntar por su tumba, dejar caer unas flores sobre su última morada, así llamada, y tal vez hubieras llorado; tal vez ante su tumba tu corazón, así llamado, habría recuperado unas hebras de la inocencia que ya te abandonó. Thomas Bernhard murió de un modo brutal y a la vez pudoroso, como vivió su vida. Yo lo admiraba desesperadamente y no alcancé a decírselo. Me lo impidió la muerte. Es repugnante.

J.C.O.

¿Qué estará haciendo ahora el maestro? A veces amenazo con visitarlo, y luego, no sé por qué, no voy. A veces convenimos una cita en su casa, y horas antes de la cita me envía recado de que no puede recibirme: que no se encuentra bien. Hablar es para él algo tan desesperadamente auténtico que si no se encuentra todo lo bien que le consienten desdeñosos sus muchos años se esconde y se calla: ya sólo encuentra un poco de terapia, un poco de consuelo, en las cuartillas, en la soledad o en la botella. Ha bebido toda su vida de un modo aterrador y ha escrito libros prodigiosos y aterradores. Ojalá en este instante esté escribiendo otro libro espantoso, aterido de esa sinceridad brutal que sobrepasa a la inocencia y que roza la santidad. ¿Qué estará haciendo ahora el maestro Onetti?

Mentira

Te mira a los ojos, te toma de los brazos con una mezcla de ansiedad indecente y de nobleza desvalida, y dispara estas horrorosas palabras: «Lo único que te pido es que me des tu opinión absolutamente sincera». Estás perdido. Si eres sincero contigo mismo no desconoces el infortunio, la imperfección, el egoísmo y la crueldad de los seres humanos, comenzando por ti. No ha dejado de mirarte con esa iniquidad a que llamamos esperanza: «La verdad, quiero únicamente la verdad». Ni se te ocurra. Si eres totalmente sincero te convertirá en el chivo expiatorio de todo cuando desprecia en sí mismo. Lo que piensas, no se lo digas. Ni en sueños. Miéntele exactamente, bárbaramente, sinfónicamente. Es lo que desea. Si contrarías su deseo te odiará, te calumniará. Dile que es una criatura maravillosa, genial, única, irrepetible: es lo que necesita oír. Y luego vete a tu casa,



a un rincón, a rumiar la vergüenza de pertenecer a una especie animal prodigiosamente emparentada con la falsedad. Miente furiosamente o aprende a vivir en las afueras, como los lobos.

La magia de la forma

Como persona, Quevedo fue manifiestamente mejorable, pero a la vez fue no sólo un poeta genial, sino, como escribiera Borges, «una vasta literatura»: es el prodigio de las formas. Borges mismo obtuvo el enojo de sus lectores por sus travesuras civiles, pero enseña a escribir a una generación tras otra: es el prodigio de las formas. Bécquer fue censor de libros, pero con las formas poéticas fue un revolucionario: de él aprendieron Darío y Machado. Dostoiewsky no renunció a ser zarista, y a la vez fue uno de los más grandes novelistas del XIX. Balzac: conservador en su conciencia, agitador en su pluma. Es el prodigio de las formas. A García Márquez se le ha podido llamar la Agencia Tass, pero *Cien años de soledad* es un milagro. Lo que perdura son las formas. Sin ir más lejos, aquí, a mi eventual derecha, escribe a diario Francisco Umbral, con algunas de cuyas opiniones no me apresuro a deslumbrarme; pero qué prosa espléndida. La salud de las obras está en las buenas formas. Nada resuelto en formas débiles permanece jamás. René Thom: «En el Universo, todo lo que no es ciencia o magia, es forma». Un paso más y sentimos la tentación de sospechar que en las hermosas formas está palpitando la magia.

Todos gobernadores

Erótica del poder, esa pulsión nefasta. Me temo que la sufrimos todos. Pues todos queremos gobernar. No me refiero a gobernar nuestra conciencia —asunto bien difícil—, sino nuestro país, objetivo que parece sencillo. Todo el mundo se precipita a gobernar. La ETA, mediante crímenes. El hombre de la calle, mascullando insultos al Gobierno por lo menos municipal. Los sindicatos, consintiendo las correrías de piquetes de intimidación y de castigo a los que lujosamente denominan «de información». Las patronales, escandalizándose cuando la clase obrera le pide para el autobús. Los columnistas, tecleando con orteguiana originalidad «¡No era eso, no era eso!». Los contertulios del café, con fórmulas sempiternamente infalibles que se disuelven en el humo de cigarrillos sempiternos. Los políticos minoritarios, cambiando diligentemente de casaca. Los políticos mayoritarios, rodillando e incluso arrodillando. Yo mismo, con frases cejijuntas o iróni-

cas. ¡Todo el mundo al Consejo de Ministros! ¿Y las urnas? ¿No habíamos luchado por el advenimiento de las urnas? Ya sé: no basta un voto cada cuatro años. ¡Pero este sinvivir, este entrecejo!

Esperanza

Todos insatisfechos. Los socialistas (yo los voto siempre) porque calcularon gobernar durante cien años de honradez y, según van las cuentas, temen no durar en el poder más allá de veinte años, y no es seguro. Los comunistas, porque, tras las diversas regañinas que les ha inferido la Historia, encima vienen Gorbachev y los camaradas italianos y les dan un capón. La derecha natural, porque ya llegaron al techo y, como es natural, se les apolillan las vigas. Las bases de Suárez, porque para esa esfinge no hacían falta alforjas. Los sindicatos, porque la calle es suya y, asombrosamente, el Parlamento sigue siendo del pueblo. Los escritores, porque los Gobiernos democráticos nos hacen menos caso del que nos hacían las Cortes franquistas (que nos perseguían), con lo que resulta que ya no somos la vanguardia moral ni siquiera ante nuestros hijos. Las feministas, porque sí. Los automovilistas, porque la ciudad encoje. Todos insatisfechos... yo creo que de esta orgía de decepción y enfado tiene que salir algo bueno.

¿Yo?

¿Quién se conoce seriamente, totalmente, sinfónicamente? Somos un concierto para violonchelo y orquesta, fraseamos con el violonchelo la partitura enigmática de nuestra vida, recibimos los restantes sonidos de percusión, de cuerda y de metal afelpando la soledad del chelo... pero la batuta la maneja el Destino. Es cierto: somos libres: pero en un recinto desmesurado de paredes y junto a dos montañas de cerrojos, dos montañas cuyos nombres son Genética e Historia. *Yo es otro,* dijo el joven Rimbaud. *Yo lleva una vida difícil,* dijo el descontento Gombrowicz. Yo es una multitud, y nuestra identidad se disuelve en los cimientos de Babel. ¿De dónde nos viene, entonces, la manía de acorazarnos tras las certidumbres? Tan sólo del terror. Unamuno, a quien le sobraba coraje, escribió: «Yo soy mi mayoría, y no siempre tomo las decisiones por unanimidad». (Y ni siquiera las tomaba siempre por unamunidad: era ejemplar). Ciudadanos dubitativos, relajados. Necesitamos alcanzar a ser ciudadanos respetuosos de la vacilación. Las certidumbres son descuidos de la conciencia. Y pueden ser peligrosísimas: véanse los libros de psicoanálisis, los discursos de los tiranos y los libros de Historia.



Fracasa (bien) y vencerás

Josep Pla escribió libros maravillosos. Uno de ellos se llama *Vida de Manolo* y es una biografía del escultor catalán Manolo Hugué. El escultor fue también un filósofo: en tres líneas sintetizó y clasificó la moral del fracaso: «Los fracasados que se deshinchan no tienen ningún interés. Los fracasados orgullosos dan pena. Los que vuelven a empezar: esos son los que importan». El fracaso convertido en resentimiento es un peligro público. El fracaso transfigurado en vanidad es ridículo. El fracaso resuelto en obstinadas obras es ejemplar. Al final todo es fracaso, pero el final no es más que el final. Entre tanto, durante el tránsito, lo admirable no es la victoria (casi nadie sabe ganar) sino la obcecación de *hacer* que tienen esos fracasados que sí saben perder: que saben transformar en obras la desdicha. Es a ellos a quienes las comunidades les deben la resistencia, la inteligencia y el coraje. Un fracaso petrificado es tan contraproducente como una victoria. En cambio, nada tan lentamente victorioso como un fracaso palpitante, testarudo, trabajador. Es el destino del artista. Lo supieron Manolo Hugué, Albert Camus y Sísifo.

Se hace camino al andar

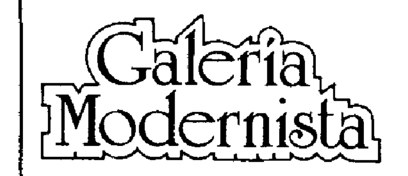
«Usted vive como lo he hecho yo y como lo hace la mayoría: en la oscuridad y lejos de sí mismo, tras cualquier fin, deber, propósito. Lo hacen casi todos los hombres. Por eso el mundo entero está enfermo y se hundirá». Lo escribió Hermann Hesse, con escaso optimismo y con moderada esperanza. ¿Pero y si fuese cierto? ¿Qué ocurriría si, en efecto, vivimos *lejos* de nosotros mismos? Y si el fin fuese —como parece serlo— el de ganar dinero con premura mas sin esfuerzo, el deber fuese el de pisotear a quien estorbe y el propósito prácticamente ninguno, ¿no ingresaríamos exactamente en la lejanía y la oscuridad? Y si ese programa vital es ya mayoritario —como parece serlo— y ello significa que estamos infectando al mundo con las pústulas de nuestro egoísmo, ¿no estaremos hundiéndonos todos? Hermann Hesse escribió esas palabras *antes* de la segunda guerra mundial. Oigan: ni Hesse ni yo hacemos sermones, ni lanzamos amenazas, y ni siquiera avisos. Pero la oscuridad está empezando a ser resplandeciente. No se confíen.

Félix Grande

GALERÍA MODERNISTA



Henry Ospovat (1877-1909)



Galería modernista

Azul... y la experiencia chilena de Darío

A Chile le agradezco una inmensa cosa:
la iniciación de la lucha por la vida.
R. D.

Obviamente, *Azul...*, por su circunstancia, fue una obra «chilena». Allí se concibió, se gestó y se publicó, tras aparecer sus textos en revistas y periódicos. A este país sudamericano debió Darío, por tanto, ese personal logro de su estética innovadora. Y aún más: su primera experiencia dentro de la sociedad capitalista en la que tuvo que subsistir con la pluma o, propiamente, como redactor del diario *La Época* de Santiago y colaborador de otras publicaciones periódicas *(La Libertad Electoral, La Tribuna* y *Revista de Artes y Letras* de Santiago; *La Unión* y *El Heraldo* de Valparaíso).

Los investigadores de este período fundamental, sobre todo los chilenos —pensamos en Armando Donoso y Arturo Torres Ríoseco, Raúl Silva Castro y Julio Saavedra Molina— han sido suficientemente explícitos en detallar las relaciones y creaciones literarias del joven de diecinueve años que arribó a Valparaíso el 24 de junio de 1886. En ese puerto, donde lo esperaba su protector Eduardo Poirier, permaneció escasas semanas, ya que su deseo era ir a Santiago, «la ciudad de la cultura francesa —la define uno de ellos—, de lujosos palacios y hermosos parques»[1]. Y así era, realmente.

[1] *Arturo Torres Ríoseco:* Vida y obra de Rubén Darío. *Buenos Aires, Emecé Editores, 1944, pág. 26.*

En la capital chilena, Darío encontró ambiente propicio —tertulias y artes plásticas, bibliotecas y costumbres, etc.— para afinar su gusto por lo francés —ya iniciado en su formación nicaragüense— y profundizar en el conocimiento de los autores galos: objetivo, por lo demás, que mantendría a lo largo de su existencia. Sus amigos, entre los cuales se destacaban Pedro Balmaceda Toro, contribuirían a ello en forma determinante. Pero este aspecto ya ha sido tratado con la minuciosidad debida[2].

Lo que no se ha establecido es que la experiencia de Darío, transcurrida más en Santiago que en Valparaíso, significó el encuentro directo con la modernidad. Esta no era solamente un proceso económico ni una visión cultural, sino que consistía en la experiencia histórica que mediaba entre uno y otra, centrándose en el *desarrollo* unificador de ese proceso y esa visión. Tal *desarrollo* impulsaba, por un lado, las transformaciones objetivas de la sociedad desencadenadas por el advenimiento del mercado mundial capitalista y, por otro, los cambios subjetivos en la vida y personalidad individuales. Y ambas dimensiones condicionaron a Darío durante los dos años, siete meses y dieciséis días de su período chileno.

Efectivamente: él se adaptó e integró, en cuerpo y alma, al medio de este país hasta el grado de considerarse —en una carta desconocida— «chileno». ¿Su destinatario? Un viejo amigo, J. Camilo Gutiérrez —de León, Nicaragua— a quien le confiaba: «Aquí (en Valparaíso, J.E.A.) vivo, aquí trabajo, aquí lucho, aquí aprendo los libros en el propio combate, aquí he triunfado... y aquí, en fin, ha salido el pollo que en Nicaragua desdenes y envidias quizás, orejas cerradas y frentes arrugadas, sobre todo hielo, mucho hielo, tenían en un eterno cascarón». Y le añade con juvenil orgullo:

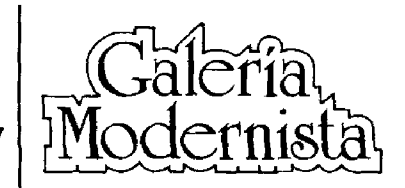
> En resumen, aquí en medio de la brega, he venido a saber que valía poco, pero algo. Y quien, no hace tres años fue acusado como vago en el *cabildo* de León de Nicaragua, ha llegado a ser redactor de *La Época* de Santiago de Chile.
> Vuelvo a decir a U(sted) que esta es la confesión leal de un amigo a otro, de un joven que empieza a uno que ha peleado ya mucho, de un pollo en fin, a un gallo. Así *hablamos los chilenos*[3].

Este íntimo testimonio, aún no aprovechado por los biógrafos, refleja la intensidad del cambio que se operaba en la personalidad de Darío, motivado por el *autodesarrollo:* la respuesta —o reforzamiento de la capacidad humana y su ampliación vital— ante el *desarrollo* que generaba la modernidad. Fechado el 6 de noviembre de 1887, indicaba la forja de un carácter y la realización de todo un hombre de letras y de estudios. Para entonces, Darío tenía en su haber las siguientes actividades:

— La redacción de muchas páginas de la novela folletinesca *Emelina,* concebida por Eduardo Poirier, a la cual incorporó recuerdos autobiográfi-

[2] *Aparte de Silva Castro, el más exhaustivo de los chilenos, Edelberto Torres es el autor más reciente que ha puntualizado a fondo dicho aspecto en dos capítulos de* La dramática vida de Rubén Darío. *Edición definitiva, corregida y aumentada. San José, C.R., Editorial Universitaria Centroamericana, 1980, págs. 146-204.*

[3] *Carta reproducida facsimilarmente y transcrita en* La Nación, *Managua, 13 de diciembre, 1975. No ha ingresado en ninguno de los epistolarios conocidos.*



cos, aportó el título (Rosario Emelina Murillo se llamaba su reciente y frustrada pasión amorosa) e intervino en el argumento (julio, 1886)[4].

— Los cursos libres de Derecho Público e Internacional tomados en la Universidad de Chile y «dirigidos por Don Jorge Huneeus» (agosto, 1886-febrero, 1887)[5].

— El trabajo en *La Época*, donde colaboraba en forma fecunda, pero también sufría las burlas de sus colegas y el desprecio del director Eduardo Mc Clure (a partir de agosto, 1886...).

— La edición de su «primer libro chileno»: *Abrojos* en la Imprenta Cervantes de Santiago, a iniciativa de Manuel Rodríguez Mendoza y Pedro Balmaceda Toro, que circuló en marzo de 1887.

— El ejercicio del cargo de guarda inspector de la Aduana de Valparaíso (abril-junio, 1887).

— La escritura de catorce rimas becquerianas (que tituló *Otoñales)* y del *Canto épico a las glorias de Chile,* basado en documentación suministrada por su amigo Eduardo de la Barra, que enviaría al Certamen Varela; con las primeras composiciones, obtuvo el octavo lugar y con el segundo texto el Primer Premio —300 pesos— compartido con otro amigo: Pedro Nolasco Préndez (julio, 1887). Y, entre otras actividades no menos importantes —como la elaboración y publicación en *La Época* de cinco de los nueve cuentos que ingresarían en *Azul...*— su regreso a Santiago a principios de septiembre de 1887.

Para Darío, la capital chilena constituía la revelación de la urbe moderna, el centro cultural que necesitaba para gestarse plenamente, la atmósfera precisa para volar. Y lo mismo significaba, aunque un poco menos, Valparaíso. Por eso, antes de cumplir un año de estadía en Chile, escribió al general Juan J. Cañas, hombre público salvadoreño que en Managua le había aconsejado trasladarse al país austral: «me ha dado pena ver y comparar lo que (yo, J.E.A.) era en mi tierra y cómo se me trata y aprecia en Chile. Es también cierto, que quizás en esa (Nicaragua. J.E.A.) no habría hecho lo que aquí, por mil motivos. El primero, que aunque tengamos alas no podemos volar sin haber aire»[6]. En este caso, *aire* equivalía a las condiciones materiales que sustentaban su deslumbramiento ante la nueva realidad advertida, ante el esplendor de Santiago, sobre la cual escribió:

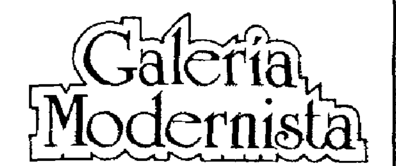
> Santiago en la América Latina, es la ciudad soberbia. Si Lima es la gracia, Santiago es la fuerza. El pueblo chileno es orgulloso y Santiago aristocrático. Quiere aparecer vestida de democracia pero en su guardarropa conserva su traje heráldico y pomposo. Baila la cueca, la pavana y el minué. Tiene condes y marqueses desde el tiempo de la colonia que aparentan ver con poco aprecio sus pergaminos. Posee un barrio de San Germán, diseminado en la calle del Ejército Salvador, en la Alameda, etc. El Palacio de la Moneda es sencillo, pero fuerte. Santiago es rica, su lujo es cegador[7].

[4] *Allen W. Phillips: «Nueva luz sobre Emelina», en* Atenea, *Concepción (Chile), n.º 415-416, enero-junio, 1967, págs. 381-404; reproducido en* Estudios sobre Rubén Darío. *Compilación y prólogo de Ernesto Mejía Sánchez, México, Fondo de Cultura Económica, Comunidad Latinoamericana de Escritores, 1968, págs. 203-222.*

[5] *Carta de Darío al general Juan J. Cañas suscrita en Valparaíso, mayo 25 en 1887, en Miguel Ángel Gallardo:* Papeles históricos. *Vol. 2. Santa Tecla (El Salvador), Colegio Santa Cecilia, 1964, pág. 260.*

[6] Ibíd., *pág. 259.*

[7] *Rubén Darío: «Prólogo al libro* Asonantes *de Narciso Tondreau», en Diego Manuel Sequeira:* Rubén Darío criollo en El Salvador. *León, Editorial Hospicio, 1964, pág. 39.*



Como se ve tenía muy presente —a unos meses de haber regresado de Chile— el lujo de Santiago que habia transformado su visión: «Toda dama santiaguina tiene algo de princesa —continuaba—. Santiago juega a la Bolsa, come y bebe bien, monta a la alta escuela y a veces hace versos en sus horas perdidas. Tiene un teatro de fama en el mundo, El Municipal, y una catedral fea; no obstante, Santiago es religiosa. La alta sociedad es difícil conocerla a fondo; es seria y absolutamente aristocrática... Santiago gusta de lo exótico y en la novedad se siente cerca de París. Su mejor sastre es Pinaud y su Bon Marché la casa Pra. La dama santiaguina es garbosa, blanca y de mirada real. Cuando habla parece que concede una merced. A pie anda poco. Va a misa vestida de negro envuelta en un manto que hace por el contraste más bello y atrayente el alabastro de los rostros, en que resalta sangre viva, la rosa roja de los labios[8].

Con estas líneas, y otras del mismo artículo, el inhibido joven nicaragüense que era Darío a su llegada a Chile —ya transformado exterior e interiormente—, retrató el proceso que estaba experimentando la capital de ese país: su carácter de sociedad refinada en la que relucía el lujo capitalista. «Santiago —proseguía— es frío y esto hace que en el invierno los hombres delicados se cubran de finas pieles. En el verano es un tanto ardiente, lo que se produce las alegres y derrochadoras emigraciones a las ciudades balnearias. Santiago sabe de todo y anda a galope. Por eso el santiaguino de los santiaguinos fue Vicuña Mackenna, mago que hizo florecer las rocas del cerro de Santa Lucía. Esta es una eminencia llena de verdores, de estatuas, mármoles, renovaciones, pórticos, imitaciones de distintos estilos, jarras, grutas, kioskos, teatro, fuentes y rosas[9]. Santiago, pues —con sus paseos, calles llenas de gente, edificios, monumentos, pinacotecas— era «alegría para sus ojos» —señala Torres Ríoseco, quien agrega: «Muchas noches de luna, acompañado de alguna dulce mujer, camina el poeta por los silenciosos senderos del parque Cousiño y se imagina, en presencia de los lagos y los cisnes, una Venecia de ensueño[10].

Además de exterior, el lujo de la capital chilena era interior y lo promovían sus mujeres ricas. En otras palabras, se generaba en ella el proceso que Werner Sombart ha desarrollado en su obra *Lujo y capitalismo* (1979), advirtiendo las cuatro tendencias del lujo en la sociedad burguesa moderna: a la *interiorización* (o privatización, es decir, ya no tan público como doméstico); *a la objetivación* (más que en séquito improductivo, en objetos: adornos, alhajas, trajes); *a la sensualidad y refinamiento* (o satisfacer, antes que valores ideales —por ejemplo, el arte—, los instintos inferiores de la animalidad, la recreación de los sentidos, con los objetos suntuarios elaborados con materiales raros y costosos); y a *la condensación del tiempo* (o

[8] Ibíd.

[9] Ibíd.

[10] *Arturo Torres Ríoseco:* Vida y obra de Rubén Darío. Op. cit., *pág. 27.*



sea, a un aceleramiento del ritmo vital y a un consumo permanente y rápido de los «bienes de lujo»).

Numerosos tipos de esos «bienes» los descubrió Darío, por primera vez, en Chile. Se ha indicado que uno de ellos, todo un modelo, fue la mansión de Isidora Cousiño en Santiago, cuya decoración ostentaba cuatro salas: la oriental y la helénica, la renacentista y la versallesca[11]. Otros eran poseídos por sus amigos. Por ejemplo, Eduardo de la Barra, a quien definió como «poeta tan aristocrático en gustos y amigo del refinamiento y las hermosas opulencias»[12]. Y, sobre todo, por Pedro Balmaceda Toro *(A. de Gilbert)*, el hijo del Presidente José Manuel Balmaceda que coleccionaba, en su cuarto «de joven y artista», bibelots y japonerías, pequeños biombos chinos («bordados de grullas de oro y de azules campos de arroz, espigas y florescencias de seda»)[13], bronces y miniaturas, platos y medallones, «todas esas cosas que dan a conocer quién es el poseedor y cuál su gusto»[14].

A Darío todos estos elementos lujosos le estaba prohibido poseerlos. Sencillamente a causa de su *status* de marginado por el sistema —un periodista, un escritor— que ofrecía ya las características de la sociedad burguesa moderna, como lo ha demostrado Rafael Gutiérrez Girardot. En su renovador estudio teórico sobre el modernismo (1983), el pensador colombiano aporta que la expansión del capitalismo y de la forma burguesa de vida fue una de las fuerzas propulsoras del modernismo en lengua española, y que tal expansión explica el auténtico cosmopolitismo de Darío y su inevitable europeización, aparte de su integración en el fenómeno mundial de la secularización. Una secularización que implicaba el «ensayo de nuevas creencias y nuevas mitologías» a partir de la «desmiraculización del mundo» o proceso «por el cual partes de la sociedad y trozos de la cultura se liberan del dominio de las instituciones y símbolos religiosos»[15].

Ahora bien, todos estos excitantes transformadores, esta sociedad que le provocaba limitaciones y sufrimientos, esos valores egoístas y utilitarios, el lujo y la riqueza, Darío los asimiló y trasmutó en *Azul...* Con esta obra, respondió, se enfrentó, se realizó artística y lúcidamente. Mejor dicho: la «realidad chilena» que pesaba sobre su circunstancia vital quedó apresada, trascendida en los textos de esa obra moderna: *suma* creadora de esos días fundamentales, después de confrontar tenazmente —con su trabajo— los principios impuestos de la sociedad burguesa. En ese sentido, no fue accidental que iniciase *Azul...* con su irónico *cuento alegre* «El Rey Burgués», retrato —como se ha afirmado muchas veces— del director de *La Época* Eduardo Mac Clure[16].

Mas, frente a esa sociedad, Darío reaccionó con una actitud ambivalente: celebrando y denunciando, al mismo tiempo, las transformaciones sin precedentes del mundo material y espiritual («La Canción del Oro» sería su

[11] *Ángel Rama: «Prólogo» en Rubén Darío:* Poesía... *Caraças, Biblioteca Ayacucho, 1977, pág. XLIII. Sobre esta mansión, llamada «De Lota», Darío recibió las primeras noticias en una carta de Pedro Balmaceda Toro que transcribía —fragmentariamente— en* A. de Gilbert. *San Salvador, Imprenta Nacional, 1889, págs. 197-207.*

[12] *Rubén Darío: «Prólogo al libro* Asonantes *de Narciso Tondreau», en Diego Manuel Sequeira:* Rubén Darío criollo en El Salvador, Op. cit, *pág. 27.*

[13] *Rubén Darío:* A. de Gilbert, Op. cit., *pág. 31.*

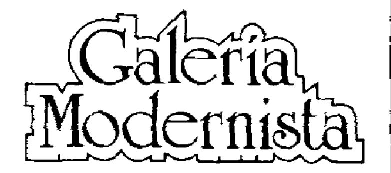
[14] Ibíd., *págs. 28-29.*

[15] *Rafael Gutiérrez Girardot:* Modernismo. *Barcelona, Montesinos, 1983, pág. 28.*

[16] *«De pronto cayó de nuestros labios el nombre del director de* La Época, *don Eduardo Mac Clure, y Rubén tuvo tres o cuatro palabras amables y algunos acerados reproches.*

—¿El Rey Burgués? *—le dijimos, y él nos comprendió inmediatamente.*

—*¡Sí!* ¡El Rey Burgués! *—nos respondió. Todas mis pobrezas, todas mis angustias, y expoliaciones de entonces están sufridas y vengadas en él» (Rubén Darío:* Obras de juventud... *Edición ordenada, con un ensayo sobre Rubén Darío en Chile, por Armando Donoso. Santiago, Nascimento, 1927, pág. 66).*



texto más representativo de esta actitud), rechazando tal sociedad que lo marginaba y reflexionando sobre ella que le deparaba no sólo la libertad artística, sino también la posibilidad de nuevas y complejas experiencias. Estas constituyeron, ante todo, su teoría estética: la que sostiene el engranaje orgánico de *Azul...* y la rápida evolución de su estilo que en doce meses (del 7 de diciembre de 1886 al 25 de noviembre de 1887 datan las publicaciones de las piezas en prosa de *Azul...*, salvo «El Rubí», y «La Canción del Oro») alcanzó el límite de la perfección.

Otras muchas experiencias literarias le proporcionó la sociedad moderna en la que se desenvolvía. La más importante fue su protesta de artista antiburgués, configurada en «El Rey Burgués», en «La Canción del Oro» y en «El velo de la reina Mab».

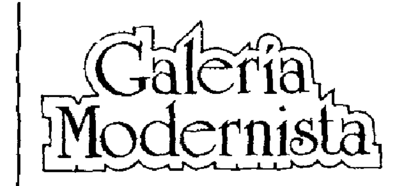
Como lo sostiene Ricardo Gullón, no olvidemos que el tema principal de los cuentos de *Azul...* es el planteamiento, con nuevos matices, de la lucha del hombre contra la sociedad, bien entendido que el hombre será en estos ejemplos el artista. «El poeta está en esos cuentos como personaje y como autor»[17]. Y si en «El Rey Burgués» y en «La Canción del Oro» Darío no es otro, respectivamente, que el «pobre diablo de poeta» que muere de frío dando vuelta a un manubrio por orden del mecenas y el *harapiento* que, antes de marcharse «por la terrible sombra», comparte «su último mendrugo de pan petrificado» con una anciana limosnera, en «El velo de la reina Mab» podría ser igualmente el escultor o el pintor, el músico o el poeta. (Darío los identifica de esta manera: «Los cuatro hombres se quejaban. Al uno le había tocado en suerte una cantera, al otro el iris, al otro el ritmo, al otro el cielo *azul*».)[18] Lo indiscutible es que estos cuatro artistas no encuentran asidero en la sociedad burguesa para emprender sus misiones y buscan refugio en los sueños. Sueños de arte y de gloria, cuya misión expresa en ese cuento de *Azul...*, el más optimista de los citados. «Yo escribía algo inmortal —dice el poeta—; mas me abruma un porvenir de miseria y de hambre». Y Darío aporta una solución:

> Entonces la reina Mab, del fondo de un carro hecho de una sola perla, tomó un velo azul, casi impalpable, como formado de suspiros. Y aquel velo era el velo de los sueños, de los dulces sueños que hacen ver la vida de color de rosa. Y con él envolvió a los cuatro hombres flacos, barbudos e impertinentes. Los cuales cesaron de estar tristes porque penetró en su pecho la esperanza, y en su cabeza el sol alegre, con el diablillo de la vanidad, que consuela en sus profundas decepciones a los pobres artistas.

Es decir: el poeta se envuelve en el velo para perseverar en su vocación, se aferra a ese «velo de los sueños» —azul como el cielo— para proclamar que «en las buhardillas de los brillantes infelices» —sitios a los que la sociedad burguesa ha confinado al escultor y al pintor, al músico y al poeta— «... se piensa en el porvenir como en la autora, y se oyen risas que quitan

[17] *Ricardo Gullón: «Introducción» a Rubén Darío:* Páginas íntimas. *Madrid, Cátedra, 1979, pág. 30.*

[18] *Citamos el texto de esmerada edición contenida en* Obras escogidas de Rubén Darío publicadas en Chile. *Tomo I. Abrojos, Canto épico, Rimas, Azul... Edición crítica y notas de Julio Saavedra Molina y Erwin K. Mapes. Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1939.*



la tristeza, y se bailan extrañas farándolas alrededor de un blanco Apolo, de un lindo paisaje, de un violín viejo, de un amarillento manuscrito». Con esta pieza narrativa, en conclusión, Darío opone al rechazo de la sociedad burguesa una salida: la que él mismo manifestaría al final de su *A. de Gilbert:* «Yo tengo por únicos sostenes mis esperanzas, mis sueños de gloria»[19].

¿Qué más le dio su experiencia chilena? El contacto con el mundo obrero, y el de los bajos fondos, de Valparaíso cuando laboró en La Aduana y produjo «El fardo». El personaje clave de esta relación, como se sabe, fue el doctor Francisco Galleguillos Lorca, con quien en 1895 mantenía correspondencia desde Buenos Aires[20]. Pero este aspecto ya ha sido bastante atendido por los biógrafos que han evocado la despedida que le hicieron los obreros de Valparaíso antes de partir de Chile el 9 de febrero de 1889 en el vapor *El Cachapoal*[21]. Darío recordaría, muy pronto, este acto:

> El que estas líneas escribe no puede menos que guardar en su alma, con vanidosa gratitud, el recuerdo de los buenos y entusiasta trabajadores porteños. Una noche la Liga de Obreros de Valparaíso despedía al humilde poeta, al amigo periodista que les había aplaudido y alabado en el diario. Local hermoso, música alegre, gente afectuosa y honrada, mesa digna de Lúculo... En la fiesta de despedida a que he aludido, yo tuve la satisfacción y agradecimiento patriótico de ver en los trofeos de las paredes, junto a galante e inmerecida alusión, enlazada con la victoriosa bandera de Arturo Prat, nuestra azul y blanca bandera centroamericana[22].

La crítica, asimismo, ha reconocido en «El fardo» una pieza engarzada coherentemente en *Azul...*[23]. Pero también se ha descubierto algún hecho, en virtud de la amistad de Darío y Galleguillos Lorca: que el poeta se hizo demócrata con tendencia socialista[24].

Sin embargo, esta efímera afiliación política no atentó contra la convicción estética de Darío que siempre consideró el arte «esencialmente aristocrático». La frase se encuentra en una carta, ya citada, a Emilio Rodríguez Mendoza y, textualmente, dice: «La parte de socialismo artístico no me desagrada porque es la reacción contra la opresión de la vida moderna». (Reacción que había desplegado, evidentemente, en «El fardo».) Pero no olvida usted, y hace bien, que el arte es esencialmente aristocrático»[25].

Pues bien, tal «aristocracia» artística o literaria le perpetuó en *Azul...*, cuyo presunto mecenas —Federico Varela, arrogante miembro de la clasista y racista oligarquía chilena— ni siquiera se dignó en acusar recibo al poeta del primer ejemplar. ¿La causa? Francisco Contreras, en la primera edición de su *Rubén Darío: vida y obra* (1930), la consigna: «Varela ni contestó el envío del ejemplar de lujo que Darío le hiciera, lo cual contrarió grandemente a nuestro poeta, que no pudo comprender semejante agravio. Yo he sabido que Varela estaba muy irritado con Darío porque alguien le había dicho, con razón o sin ella, que se mofaba de sus costumbres íntimas. (Varela era homosexual)»[26].

[19] *Rubén Darío:* A. de Gilbert. *San Salvador, Imprenta Nacional, 1889, pág. 211.*

[20] *Véase la carta de F. Galleguillos Lorca a Darío, del 6 de mayo de 1895, recomendando al joven Luis Sotomayor que viajaba a Buenos Aires, en* Seminario-Archivo Rubén Darío, *n.º 1037.*

[21] *En esa fecha, en Valparaíso, Darío inició sus «Fragmentos de un Diario de Viaje. Impresiones de un corresponsal» que en dos entregas publicaría en* El Imparcial *de Guatemala el 13 y 14 de julio de 1890.*

[22] *Artículo transcrito en Alejandro Montiel Argüello:* Rubén Darío en Guatemala. *Guatemala, Litografías Modernas, 1984, págs. 78 y 79.*

[23] *Nöel Salomon: «América Latina y el cosmopolitismo en algunos cuentos de* Azul...», *en* Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos, *18-19 de agosto, 1976, Budapest, Akademiai Kaidó, 1978, pág. 24.*

[24] *Julio Heise González:* Historia de Chile. El período parlamentario 1861-1925, *tomo I. Santiago, Editorial Andrés Bello, 1974, pág. 154.*

[25] *Rubén Darío: «A Emilio Rodríguez Mendoza», en José Jirón Terán: «Diez cartas inéditas de Rubén Darío»,* Cuadernos de Bibliografía Nicaragüense, *n.º 2, julio-diciembre, 1981, pág. 47.*

[26] *Citado en «Un siglo de* Azul», La Prensa, *Managua, 29 de julio, 1988.*



Como hemos visto, Darío traspuso en *Azul...* sus reacciones a las opresiones de la vida moderna; diríamos, más bien, de la sociedad burguesa que lo llevó también a dar, al margen de ese libro, un testimonio precursor de franca modernidad en «Aviso del porvenir» (Santiago, marzo, 1987). En este poema de humor irreverente que sorprende y desacraliza, Darío recurre a prosaísmos («¡Atención! ¡Atención!» ..., «a precios módicos»), tecnicismos («cuarenta caballos de vapor»), anglicismos («*by God!*», «box») e indicaciones domiciliarias y geográficas («30 Franklin Street, en Nueva York») que, según Yurkievich, «connotan una nueva poética de contacto directo con la realidad contemporánea»[27]. He aquí, como curiosidad desprendida de la experiencia chilena de Darío, esta pieza:

> ¡Atención! ¡Atención! Se abre una fábrica
> de buenos sentimientos. Atención
> ¡Acudid! ¡acudid! La ciencia hipnótica
> le ha tocado las barbas al buen Dios.
>
> Procedimientos de excelentes médicos
> pueden hacer sentir a un corazón,
> en un minuto o dos, a precios módicos,
> lo que guste el feliz consumidor.
>
> Pueden hacerse los bandidos ángeles
> como se hacen tortillas con jamón,
> y se dan pasaportes baratísimos
> para ir al reino celestial, *by God!*
>
> Se hacen almas virtuosas y magníficas
> de cuarenta caballos de vapor
> y lecciones se dan teórico-prácticas
> para vencer a Lucifer al *box.*
>
> Yo, señores, me llamo Peter Humbug
> (obsecuente y seguro servidor),
> y me tienen ustedes a sus órdenes
> 30, Franklin Street, en Nueva York[28].

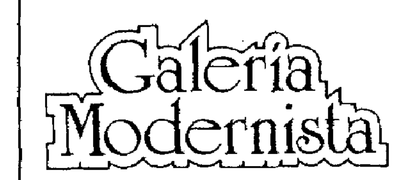
En resumen, la experiencia chilena del poeta —entre los diecinueve y los veintidós años— resultó positiva. En principio, significaría para él lo que reconoció a los pocos años: «A Chile le agradezco una inmensa cosa —antotaba en febrero de 1895—: la iniciación de la lucha por la vida»[29]. Reconocimiento que, posteriormente, sería más específico: «Nunca podré olvidar que allí pasé algunas de las más dulces horas de mi vida, y también de las más arduas, pues en Chile aprendí a macizar mi carácter y a vivir de mi inteligencia»[30]. Mas dicha experiencia, sobre todo, le condujo a crearse su reino personal y ambiguo (nunca una «torre de marfil», como se ha interpretado casi secularmente), donde predominaban la imaginación y la libertad; un reino en el cual, pese a su condena de la misma, trasmitía una atracción y una fascinación hacia la sociedad que lo había marginado

[27] *Saúl Yurkievich: «Rubén Darío: los placeres de luz sobre el abismo», en* Celebración del modernismo. *Barcelona, Tusquets, 1976, pág. 32.*

[28] *«Aviso del porvenir», en Rubén Darío:* Poesías completas. *Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Aumentadas con nuevas poesías y otras ediciones por Antonio Oliver Belmás. Madrid, Aguilar, 1968, págs. 872-873.*

[29] *Rubén Darío: «A Emilio Rodríguez Demorizi», en José Jirón Terán: «Diez cartas inéditas de Rubén Darío», co*lección cit., *pág. 46.*

[30] *Carta de Rubén Darío a Luis Orrego Luco que en 1921 Julio Saavedra Molina publicó. La transcribe, en parte, Andrés Iduarte: «Apuntes sobre Rubén Darío en Chile»,* El Nacional, *México, 18 de octubre, 1942.*



y excluido. Este reino ambiguo (el de *Azul...)* constituyó la primera escala del universo nuevo y complejo que Darío, en su vasta creación inmediatamente posterior, llegaría a configurar.

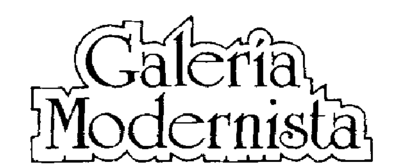
Jorge Eduardo Arellano

El universo imaginario de Herrera y Reissig

Las distintas escuelas del formalismo crítico, si bien aportaron en nuestro siglo un conjunto muy rico de estrategias analíticas, se concentraron metodológicamente en el análisis de la dimensión verbal, desatendiendo otros niveles constitutivos del texto poético, como los psicológicos o antropológico-imaginarios, por ejemplo. La dimensión imaginaria que hunde —como afirma García Berrio— «sus raíces, más allá de la productividad explícita y controlable de los mecanismos textuales, en espacios antropológicos subconscientes de orientación espacial y de simbolización mítica», es valorada por la crítica actual como una instancia decisiva en la construcción del significado del texto[1].

La investigación exclusiva de la estructura material, verbal, resulta insuficiente para determinar la compleja significación de un texto «mito-poético» como el creado por Herrera y Reissig. Declara el poeta en *Syllabus:* «Todo

[1] *García Berrio, A.*, La poética: tradición y modernidad, *Madrid, Editorial Síntesis, 1988, pág. 4.*



tiene un símbolo, todo esconde una revelación... Todo lo invisible quiere hacerse presente»[2].

La lectura de esta obra poética, que propende al máximo apartamiento de la realidad objetiva y se encuentra asediada por el deseo de explorar las más ocultas y secretas realidades del ser y del universo, nos revela la creación de un riquísimo universo simbólico: en ella conviven y se articulan, de modo coherente, símbolos que se alojan en los «regímenes» de lo imaginario establecidos por Gilbert Durand, el diurno, nocturno y el eros, y diseños de estructuración del espacio, que responden a la forma más arraigada y universal de concebir las condiciones del ser en la existencia.

Un primer grupo de símbolos que convergen en la obra herreriana nos revelan la angustia, el temor del poeta ante el tiempo y la muerte[3]: son los denominados por Gilbert Durand los «rostros del tiempo» del «régimen diurno» de lo imaginario: la hora crepuscular, las tinieblas nocturnas, las imágenes animales, la mujer fatal, «devoradora». En poemas como «Los ojos negros», «Desolación absurda» o «La Torre de las Esfinges», son frecuentes las imágenes animales con connotaciones negativas (el gato negro, los cuervos, «reyes de las sepulturas», y la araña de «muerte»); dominan, por otra parte, un espacio nocturno, tenebroso, y una luna «pavorosa y negra». La medianoche se configura en «La Torre de las Esfinges» como la hora en que los animales maléficos y los monstruos infernales actúan; es hora de brujas, y es, pues, el momento en que hace su aparición el demonio femenino, un «ángel negro».

La identificación de la mujer con el mal conduce a su representación por diversos animales, ya que, como ha señalado Carl Jung, el animal simboliza la psique no humana, lo «infrahumano instintivo». En la séptima parte del poema, la mujer es caracterizada a través de términos como «carnívora», «antropófaga», ya que aluden a su condición de fiera, de animal devorador, agresivo, que con sus dientes desgarra a sus víctimas. Y no sólo es serpiente, escorpión, sino que Herrera y Reissig la convierte en un ser con una configuración contraria al orden natural, la radicaliza hasta lo monstruoso: es hidra, salamandra, esfinge[4].

Su erotismo es destrucción, muerte, es la «pasión del abismo/ por el Ángel Tenebroso»[5]. El esquema de la caída condensa los aspectos temibles de la mujer que induce al hombre al pecado y lo atrae con su erotismo hacia el abismo, hacia su destrucción. El anhelo inevitable de aquello que lo destruirá se manifiesta en el poema «La Vida»: una amazona fascina al poeta, me atraía/ como un fabuloso imán», y él la sigue en ese viaje, cuyo destino será una «tétrica abadía»[6].

La mujer, que es «flor erótica», «maldita» y «marchita», como la describe el poeta en «Desolación absurda», se presenta como la aliada de Cronos

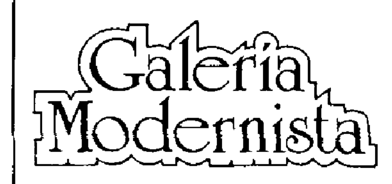
[2] *Herrera y Reissig, J., «Syllabus», en* Poesías completas y páginas en prosa, *edición y prólogo de Roberto Bula Píriz, Madrid, Aguilar, 1961, pág. 713.*

[3] *Herrera y Reissig vivió marcado desde su nacimiento por una lesión cardíaca congénita. Su visión del mundo estará determinada por la experiencia de sentir próximo su fin.*

[4] *El símbolo de la esfinge, que contiene un valor alusivo sumamente rico, recorre toda la lírica de Herrera y Reissig, desde las primeras composiciones hasta las últimas que escribió. Aparece ya en dos poemas de 1900: «Las Pascuas del Tiempo» y «Los ojos negros»; forma parte del título de uno de sus poemas más originales, «La Torre de las Esfinges», y en «Berceuse blanca», la amada dormida es «toda la esfinge».*

[5] *Herrera y Reissig, Julio, «Desolación absurda», en* Poesías completas y páginas en prosa, *edición de Roberto Bula Píriz, Madrid, Aguilar, 1961, pág. 330. Todas las citas de la obra herreriana que se efectúen en adelante corresponderán a esta edición.*

[6] Ibíd., *pág. 370.*



y Thánatos. Resulta así interesante observar el carácter femenino que se le atribuye a los relojes de agua, denominados clepsidras. Este es precisamente el título de una colección de poemas herrerianos en los que se funden erotismo y muerte.

Las constelaciones de símbolos que se articulan en torno a la mujer fatal remiten a la negatividad del tiempo y del destino mortal del hombre. Y si como señala Ernst Cassirer la angustia que se siente ante la muerte constituye un sentimiento humano profundamente arraigado, la tendencia a rebelarse y negarla forma parte también de las respuestas más universales del ser. Ante esta instancia de la temporalidad y la muerte, la imaginación diurna asume una actitud de lucha, y el combate contra ese «monstruo devorador» que es el tiempo, se ilustra con el símbolo de la espada. El corcel simbólico del poema «La Vida», que representa el «Yo consciente y audaz del poeta», lleva ondeando entre su crin una lira y una espada, símbolo de su lucha contra las fuerzas oscuras que amenazan su existencia. De esta forma, el corcel destruye al dragón, «con una patada augusta le destrozó la cabeza», y desdeña «una maestra agresión de Sagitario», el símbolo del tiempo destructor. Ante la realidad de su condición finita —«sobre su pecho grabada/ con mi letra en sangre humeante/ leí esta palabra: ¡Fin!»—; el poeta sueña con elevarse hacia un espacio eterno e infinito[7].

El esquema ascensional es uno de los impulsos imaginarios de orientación en el espacio más representativo de la poesía de Herrera y Reissig. En torno a él se agrupan, por ejemplo, símbolos como la montaña, la torre y la escala, que comportan la idea de verticalidad, altura, condiciones que permiten escalar y elevarse hacia lo cósmico y eterno. Con respecto a la montaña, diremos que si bien está presente en toda la lírica herreriana, es una presencia dominante en el paisaje de las «eglogánimas»:

> ... La placidez remota
> de la montaña sueña celestiales rutinas (pág. 108).
> («El Despertar»)

El título de la colección nos anticipa que es una montaña en «éxtasis», detenida, inmóvil y, como afirman los místicos, alcanzar el éxtasis implica alcanzar también un estado de reposo eterno. La montaña participa del simbolismo espacial y temporal de la trascendencia: extática, trasciende el flujo temporal inmovilizándose en un eterno presente, y ante todo límite espacial, se yergue en contacto con el cielo, trascendiendo el mundo terrestre. Puede observarse, además, en el espacio textual de *Los Éxtasis de la Montaña* el predominio absoluto del presente intemporal.

Como la montaña, la torre tiene una significación esencialmente ascensional y corresponde a una visión monárquica y aristocrática de la reali-

[7] Ibíd., *pág.* 355.

dad, puesto que el individuo se aleja del mundo para observarlo desde arriba y dominarlo. Se manifiesta así su sueño de conquistador. Como afirma Gastón Bachelard, la «contemplación desde lo alto de las cumbres traduce el sentido de un repentino dominio del universo»[8].

Herrera y Reissig creó su «Torre de los Panoramas» y su «Torre de las Esfinges»: ambas representan la distancia que el poeta desea establecer entre su yo, situado en la cumbre y el mundo, distancia que le permitirá abstraerse de la realidad, liberarse de toda atadura lógica, para dar rienda suelta a su imaginación. Ante el mundo, dominado por intereses utilitarios, materialistas, ante el tiempo y la muerte, el poeta levanta y opone su «torre de la fantasía en los dominios supersustanciales/ donde la luna no se pone nunca...», donde el tiempo se inmoviliza en un eterno presente (pág. 337).

En la poesía y en la prosa escrita por Herrera y Reissig se encuentra expuesta la concepción de que la única vía a la inmortalidad que le ha sido concedida al hombre es el amor a la mujer de «belleza sobrehumana». En su poema «El Jardín de Platón» de la serie *Los parques abandonados*, exclama:

> y, ¡oh maravilla ingenua, en ese abrazo
> nos pareció abrazar el infinito!... (pág. 412)

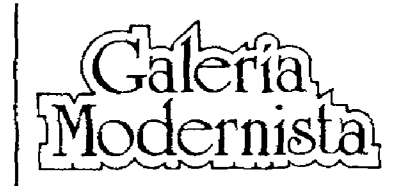
El abrazo es la imagen de la fusión amorosa y del deseo de expansión, implica la supresión de la individualidad para en forma de «uno» (término empleado por el poeta en «El abrazo pitagórico»), abarcar el todo, la inmensidad. Frente a la vida que reprime y constriñe, el ser sueña con la anulación de los límites y con su expansión hacia lo cósmico.

Contrapuesta a la mujer fatal, vinculada a imágenes animales negativas, a un espacio tenebroso, infernal, símbolo de un eros perverso que conduce al ser a su destrucción, se halla en la poesía herreriana la imagen de la mujer «ángel», asimilada a la luz y a las estrellas, símbolo de un amor espiritual y del anhelo psíquico de eternidad y trascendencia. La estructura del sistema de símbolos se caracteriza, pues, por un dualismo básico: noche y día, caída y elevación, eros perverso y amor ideal, tiempo y muerte, trascendencia y eternidad, son polos antagónicos en la construcción imaginaria del universo poético de Herrera y Reissig.

Otra respuesta del ser ante el tiempo destructor y que marca otro itinerario en su obra, consiste en transformar, como afirma Gilbert Durand, los «ídolos asesinos de Cronos en talismanes benéficos», en invertir sus valores afectivos[9]. Recordemos que para el teórico francés el «régimen nocturno» de la imagen se sitúa bajo el signo del eufemismo, y es el dominio de los símbolos de la inversión y de la intimidad. En el poema «Berceuse blanca», el poeta imagina la muerte de su amada como un sueño, un reposo eterno, la eufemiza y, por tanto, la destruye:

[8] *Bachelard, Gastón,* El aire y los sueños, *México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pág. 89.*

[9] *Durand, Gilbert,* Las estructuras antropológicas de lo imaginario, *Madrid, Taurus, 1983, pág. 183.*



> Duerme, no temas nada. ¡Duerme, mi vida, duerme...!
> ¡Duerme que cuando duermas sin fin, bajo la fosa,
> mi alma irá en los beatos crepúsculos a verte... (pág. 488)

El mundo de la muerte se transforma, cambian sus valores, por su asimilación al sueño y por la afirmación de la unión póstuma de los amantes. Ante la evidencia de la inevitabilidad de la muerte, el espíritu introduce una dosis de esperanza, necesita un mínimo de eufemización para soportar su dolorosa carga. El humor y la parodia serán las armas que esgrima el poeta para despojar a la muerte de sus connotaciones aterradoras. En «Las Pascuas del Tiempo» nos dice: «Por bailar, a misia Parca también se le van los ojos» (pág. 298).

Esta imagen ridícula que nos ofrece Herrera y Reissig de la muerte responde a un evidente deseo de subvertir los terrores que provoca, de «desdramatizarla». De esta manera se defiende el espíritu de los «ídolos asesinos de Cronos».

Observamos, además, cómo los valores tenebrosos que la imaginación diurna atribuye a la noche se invierten, se transforman en una «sanidad bienhechora», como afirma Durand. En diversos poemas, la noche no es ya un ámbito siniestro, sino que se valora su densidad silenciosa y eterna. En el soneto «El enojo» de la colección *Los parques abandonados*, dice el poeta: «la noche sonreía a tus pupilas/ como si fuera su mejor hermana...», en «Disfraz sentimental» destaca su carácter protector: «la noche te amparó como una tienda» (págs. 155 y 402).

La inmensidad y la eternidad son las dimensiones que definen la existencia nocturna: adjetivos como «infinita», «eterna» y «grave» son empleados por el poeta para calificarla; exclama en «Elocuencia suprema»:

> ¡Ante esa voz, la noche, el inaudito
> silencio eterno, comprendí contrito
> cuán pequeño y fugaz es lo que existe... (pág. 406).

En ese ámbito nocturno se produce la comunión amorosa, es el momento de confesiones, apropiado para que el ser revele su mundo interior, y en torno a este esquema de interiorización se agruparán imágenes como el jardín, el ataúd, la alcoba, la casa, el vientre materno, que manifiestan el impulso del poeta de sumirse en una intimidad sustancial. Crea así refugios, espacios secretos, al abrigo de curiosos e indiscretos ojos:

> Burlando con frecuencia el vasallaje
> de la tutela familiar en juego,
> nos dimos citas, a favor del ciego
> azar, en el jardín, tras el follaje... (pág. 421)

El jardín, espacio circular, protegido del mundo exterior, se revela como el adecuado para la intimidad amorosa; en otros poemas será la tumba,

a tono con la corriente decadentista de fin de siglo que exaltó la enfermedad y la muerte, el ámbito de la unión de los amantes.

En la colección *Los éxtasis de la montaña,* la casa, que llama a nuestra «conciencia de centralidad», según afirma Gastón Bachelard, se presenta como un espacio que reúne y vincula a los seres. En el soneto «La velada», el invierno evocado en las dos primeras estrofas aumenta el valor de la casa como un espacio acogedor, en el que los seres se hallan al abrigo del frío y del hambre.

La actitud que define a la imaginación nocturna consiste, pues, en esta conquista de una dimensión interior de los seres y del universo, en un impulso de repliegue —como lo denomina Jean Burgos— que se observa en la creación de espacios protegidos y en esa voluntad de fusión del poeta con su amada y con la naturaleza[10].

Uno de los aspectos que ha sido destacado por la crítica como más sorprendente en la poesía de Herrera y Reissig, es su manera de concebir y de expresar el eros, que fue, como destaca Lily Litvak en su libro *Erotismo fin de siglo,* uno de los *Leit-Motiven* de la plástica y de la literatura de fines del siglo XIX. Dice, por ejemplo, el crítico Gwen Kirkpatrick: «los sonetos de *Las Clepsidras* (1909) exhiben un erotismo que va más allá que los modelos de Herrera, los poemas de Albert Samain y «Los doce gozos» (de *Los crepúsculos)* de Lugones»[11].

Con respecto a los símbolos que forman parte del universo erótico de la poesía herreriana, destacamos la constelación que une el fuego, la música y la sexualidad, que se desarrolla bajo el signo del ritmo. En el soneto «Odalisca» de la colección los *Sonetos de Asia,* puede observarse esta asociación entre el fuego, el ritmo de los instrumentos —«mientras al son de grezlas y timbales/ ardieron aromáticas pastillas»—, y la danza de la mujer de claro contenido erótico: «Tu cuerpo, ondeando a la manera turca,/ se insinuó en una mística mazurka...» (pág. 391).

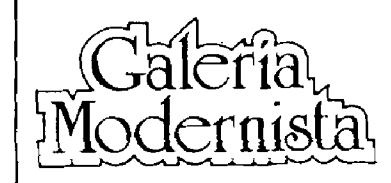
El soneto «Oblación abracadabra», de la serie *Las Clepsidras,* está centrado en un ritual mágico de fecundidad, en el que la danza de la mujer juega un vital papel. Una sacerdotisa, «Lóbrega rosa», ofrece un sacrificio para calmar a los dioses hostiles y, tras esta ofrenda, danza:

> Para evocar los genios de las lluvias,
> tragedizaste póstumas lascivias (pág. 480).

Esta ceremonia, basada en un sacrificio y en una danza, en el fuego y la sangre, tiene por objeto asegurar la fecundidad, la renovación de la tierra. El agua de la lluvia hace finalmente su aparición en el poema: «Picó la lluvia en crepitantes hilos...». La danza se presenta como rítmica erótica y desempeña, además, un papel preponderante en las ceremonias de carácter mágico como la que se evoca en el soneto «Oblación abracadabra».

[10] *Véase el libro de Jean Burgos* Pour une poétique de l'imaginaire, *París, Editions du Seuil, 1982, págs. 127 y 128.*

[11] *Kirkpatrick, Gwen, «El frenesí del modernismo», en* Revista de la Biblioteca Nacional, *n.º 25, Montevideo, 1987, pág. 52.*



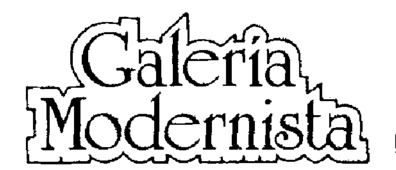
A través del análisis de las principales representaciones simbólicas del texto herreriano, se descubren las obsesiones y angustias de un poeta que vivió en intimidad con la muerte, se ponen de manifiesto sus creencias filosóficas e ideales, se nos revela su manera de concebir el universo y su representación espacial y temporal. Los símbolos, pues, que se alojan en los tres espacios antropológicos de lo imaginario, el diurno, nocturno y el eros, consolidan la obra de Herrera y Reissig como un sistema total de expresión poética del mundo. En este trascendental fondo antropológico radica el poder de implantación vital de las grandes obras, puesto que nos hablan del hombre en su universalidad. Gracias a los símbolos —afirma Mircea Eliade— «el hombre sale de su situación particular y se abre hacia lo general y universal»[12].

Beatriz Amestoy

Los nuevos charrúas y Herrera y Reissig

La crítica es unánime en considerar 1900 como un año clave en la conversión de Herrera y Reissig al decadentismo *fin de siècle*. Por entonces sufre su segunda crisis cardíaca, al tiempo que entabla amistad con Roberto de las Carreras, cronista-*voyeur*, predicador de la anarquía amorosa y *dandy* a la medida de una «Tontovideo» al filo de la modernidad. Es en

[12] *Eliade, Mircea,* Lo sagrado y lo profano, *Barcelona, Labor, 1985, pág. 178.*



colaboración con De las Carreras o bajo su directa influencia que Herrera escribe entre 1900 y 1901 su más extenso y ambicioso proyecto, una monumental psicosociología del país y sus habitantes titulada *Los nuevos charrúas*, cuyo manuscrito (alrededor de 600 folios agrupados en capítulos de caótica numeración) se conserva, aún inédito, en la Biblioteca Nacional de Montevideo[1]. De ellos extractaría algunos párrafos, hacia 1903, en «Epílogo wagneriano a *La política de fusión*, con surtidos de psicología sobre el imperio de Zapicán», atenuada versión en la cual anunciaba «una extensa obra crítica enciclopédica sobre el país, que saldrá a luz próximamente» (295), y con la cual procuraba desasirse del *homo politicus* que por clase y estirpe llevaba dentro.

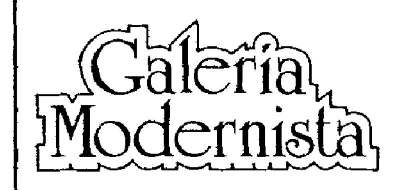
Desde una ortodoxa lectura del evolucionismo spenceriano, tamizado por una aparente lectura de los capítulos iniciales de *The Origin of Species*, *Los nuevos charrúas* evidencia la óptica de un etnólogo-*flâneur*, cuyo cientificismo de converso pobremente encubre la voraz subjetividad de su mirada. La ambigüedad que de esto se desprende hace de *Los nuevos charrúas* un punto de inflexión en la producción herreriana, revelando una crisis ideológica múltiple: crisis personal motivada por su reciente experiencia de la muerte (Rama, «Travestido»); crisis de y frente a su clase, el patriciado en acelerado proceso de descomposición que condena con un paradójico gesto patricio[2]; crisis nacional, que entre los sacudones de las guerras civiles de 1897 y 1904, y en vísperas del montaje institucional del Estado moderno bajo la éjida de José Batlle y Ordóñez, exige el perentorio repensar de la realidad sociocultural del país.

El texto que a continuación se reproduce corresponde al capítulo «Etnología. Medio sociológico», depositado en la carpeta 5, carpetín 1 del Archivo Julio Herrera y Reissig, folios numerados 1-41 (interpolaciones 5a, 18a, 18b, 19+, 36a, 36+ +; faltante 20). He modernizado levemente la ortografía original, principalmente en el uso del tilde, así como la puntuación, pues al tratarse de una escritura nerviosa y apremiada, obviamente nunca revisada por el autor, contiene innumerables imprecisiones y erratas. Los subrayados del original han sido sustituidos por bastardilla, en tanto las notas a pie de página, señaladas con números, han sido agrupadas al final del texto, indicadas con asterisco. El número de folio va entre dobles barras (//); los vocablos de lectura problemática se transcriben entre corchetes ([ ]), y aquellos ilegibles se registran con puntos suspensivos([...]).

He suprimido de la presente edición los primeros diez folios, pues a pesar de su indudable interés documental, resultan parcialmente redundantes con respecto a los conceptos desarrollados en los subsiguientes. En estos diez folios, que ofician de introducción al conjunto, Herrera sintetiza los principios darwinianos de selección natural, herencia genética, sobreviven-

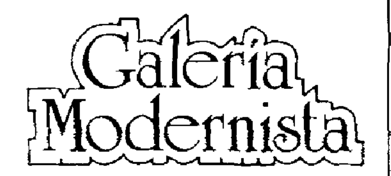
[1] *La crítica ha conocido dichos manuscritos al menos desde la organización del Archivo por Roberto Ibáñez por los años 50. Los menciona Bula Píriz bajo el título «Relaciones del hombre con el suelo», en puridad el título de un capítulo [90]; Alicia Migdal lo menciona como* Los nuevos charrúas o Parentesco del hombre con el suelo (o Tratado de la imbecilidad del país según el sistema de H. Spencer) *[416]; Ángel Rama publica una página extraída del capítulo «Paralelo entre el hombre primitivo emocional y los uruguayos», en* La belle époque *[151], sin señalar su fuente, así como fragmentos varios en* Las máscaras *[94-8].*

[2] *Clase alta montevideana cuyo abolengo se legitima en «haber estado ahí al principio», el patriciado ejerció la hegemonía político-cultural hasta su paulatino arrinconamiento ante la modernidad [Rama 71ss]. «Tuvo políticos, letrados, militares, comerciantes, estancieros, hombres de empresa industrial, eclesiásticos, periodistas y hasta algunos escritores» [Real de Azúa 11 y 24].*



cia de los más aptos, y superación/extinción de las especies mediante el mestizaje. (Por supuesto, siguiendo la vulgata darwiniana, Herrera identifica raza y especie, tergiversando la concepción racial de Darwin [ver «On the Races of Man», en *The Descent*...].) Pese a ello, la paráfrasis científica no obsta a su traducción en clave enigmática («Los seres se perfeccionan o desaparecen. Un dilema de hielo clava su interrogación petrífica en la ciudad maravillosa y famélica de los organismos. Dijérase la mano bienhechora de un hada que corrije sabiamente mientras un ángel extermina con su alfanje milenario»); ni el vuelo metafórico («Dijérase una Esfinje mitad mujer y mitad fiera, que ofrenda sus caricias a los frágiles triunfantes y destruye con sus garras a los débiles vencidos»); ni la dilución del evolucionismo en un drama esotérico («La Vida es una Necrópolis alegre, es un Moloch triunfante a cuyos pies arde la hoguera en que perecen los indefensos, los impotentes, los heridos de la gran batalla»); ni su final panteísmo de opereta («Los países y los hombres no existen por sí solos. Todo depende de todo. No hay almas libres, no hay cuerpos, no hay albedrío: hay sólo causas, concausas, efectos, proyecciones, fluidos, hálitos creadores, destructores y conservadores, y arriba de todo el Enigma, la terrible esfinge de piedra interrogando pavorosamente a los viajeros de ese inmenso desierto que lleva el nombre de ciencia»).

Estos excesos discursivos fisuran el acartonado cientificismo a que se acoge «con ingenuo fervor de catecúmeno» [Ardao, *Etapas* 291], y revelan, más que la obvia endeblez de sus conocimientos científicos, que éstos no superan la epidermis del tejido textual, cuya verdadera intenc(s)ión se cuece en el desenfreno del estilo o en el descarado forzamiento ideológico, como evidencia la tesis central. En efecto, el determinismo biopsicológico, asociado al geoclimatológico, gesta la convergencia simpática hombre-medio, de donde extrae fácilmente el indispensable silogismo: si los seres son producto del medio, y tanto los charrúas como los uruguayos habitan, en distintos momentos históricos, un mismo medio, los uruguayos resultan, obviamente, charrúas. Retomando el ideomito diseñado por Zorrilla de San Martín en su *Tabaré*, el discurso herreriano engarza, polémicamente, con el montaje fundacional de la nación-Estado moderna llevado a cabo por la generación precedente. El texto, asimismo, al hacerse eco del etnocentrismo de las modernas ciencias positivas, debería inscribirse en la tradición civilizadora que, iniciada por Sarmiento y Alberdi, pronto ha de cuajar en Carlos Octavio Bunge y José Ingenieros. Difiere sin embargo del distanciado objetivismo que éstos pretenden; diferencia que no estriba tanto en la hiperbólica manipulación del evolucionismo ya señalada, cuanto en la ironía que invade el texto, aun en sus pasajes más aparentemente asépticos; ironía que rubrica mediante la irrupción del narrador, cuyo ex-



plícito designio, paradójicamente, consiste en marcar su diferenciada con los «nuevos charrúas» objeto de su estudio. Esa lúdica ostentación del narrador disloca la presunta circunspección de lo científico e instala al texto al borde de la parodia, para retornarlo inmediatamente al simulacro de la objetividad. Este juego pendular objetivismo/ subjetivismo, cientificismo/*poiesis*, hace a la índole ideológicamente ambigua de la modernidad periférica a la que Herrera, perplejo, sólo sabe replicar mediante la práctica de un discurso que, carente de anclaje, sólo puede formularse en su indecibilidad; más aún: como puro proceso de autodesestabilización*.

Abril Trigo

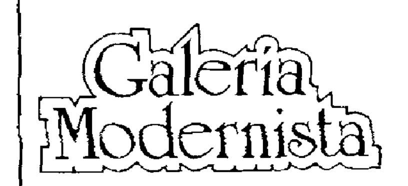
* BIBLIOGRAFÍA:
Ardao, Arturo. Etapas de la inteligencia uruguaya. *Montevideo: Universidad de la República, 1971. Boas, Franz.* Race, Language and Culture. *New York: MacMillan, 1940.* The Mind of Primitive Man. *New York: MacMillan, 1945. Bula Píriz, Roberto.* Herrera y Reissig (1875-1910). Vida y obra. *New York: Hispanic Institute, 1952. Darwin, Charles.* The Origin of Species and The Descent of Man. *New York: The Modern Library, 1936. Figueira, José H.* Los primitivos habitantes del Uruguay. Ensayo paleoetnológico. *Montevideo. Dornaleche y Reyes, 1892. Harris, Marvin.* The Rise of Anthropological Theory. *New York: Columbia University P., 1968. Herrera y Reissig, Julio.* Poesía completa y prosa selecta. *Caracas: Ayacucho, 1978. Rama, Ángel.* La belle époque. *Montevideo: Enciclopedia Uruguaya 28, 1968. «La estética de Julio Herrera y Reissig: el travestido de la muerte». Río Piedras:* Revista de la Facultad de Humanidades *2 (1973).* La ciudad letrada. *Hanover, N.H.: del Norte, 1984.* Las máscaras democráticas del modernismo. *Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985. Real de Azúa, Carlos.* El patriciado uruguayo. *Montevideo: Asir, 1961. Saint-Victor, Paul de.* Victor Hugo. *París: Calmann Lévy, 1884. Zorrilla de San Martín, Juan.* Tabaré. *Montevideo: Biblioteca Artigas, 1956.*

Etnología. Medio sociológico

//10// El lector tendrá presente los principios que acabo de sentar, respecto [a] la influencia del medio físico sobre el carácter y la civilización de los hombres, así como del parentesco que liga regularmente a todos los seres de la naturaleza, desde el mineral hasta el hombre. Estos principios constituyen la base del estudio que a continuación expreso, referente a la similitud de caracteres emocionales que existe entre los nuevos charrúas y los viejos charrúas, o lo que es lo mismo, entre aquella tribu errática de cuatro mil salvajes que pasó por este mundo «sin hogar en la tierra ni en el cielo»[3] y los ochocientos mil terrícolas descendientes de todas las castas del universo, que viven a sus anchas en este paraíso de 170.000 kilómetros, que tiene costas sobre el Atlántico, el Plata y el Uruguay, regados a las mil maravillas por ríos, arroyos y temporales, y tan fértil que ni necesita semillas ni agricultores.

//11// El antropologista Boas, después de haberse entregado a innúmeras observaciones y profundos trabajos paleontológicos, arriba a la conclusión científica de que las razas europeas sufren en América de tal modo la influencia de la naturaleza, que acabarán por revertir todos los caracteres de los indígenas, llegando a ser exactamente iguales a las especies umbráticas que la civilización tanto se empeña en extirpar. Entre los blancos descendientes en línea directa de los primeros colonos ingleses, y los individuos de varias tribus de indios norteamericanos existe una similitud fisonómica pronunciada. Se nota que los rasgos europeos van desapareciendo gradualmente del rostro, así como las líneas del cuerpo, que se hacen menos armónicas y ligeras, para dar lugar a la degradación de los contornos

[3] *Zorrilla,* Tabaré, *canto 2, 4.*



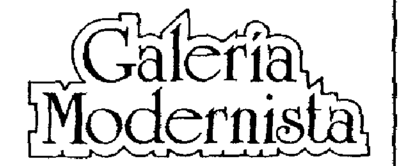
y a la amplitud carnosa de las facciones indígenas. La nariz se hace chata, los pómulos salientes, los ojos hundidos y pequeños, la boca saltada, el pie ancho, el cabello grueso y oscuro. Has- //12// ta el color sufre los efectos del medio y va subiendo de tono hasta presentar un moreno amarilloso que se asemeja al de los naturales.

Boas, cómicamente horrorizado, no trepida en asegurar que se aproxima el día en que sus conciudadanos parezcan salvajes vestidos a la europea[4]. Yo también tiemblo de terror, pensando que mis descendientes serán charrúas, horribles charrúas. En la gran *soirée* del Juicio Final, cuando el ángel Gabriel me los presente, yo me negaré de vergüenza a reconocerlos y les volveré la espalda. ¡Oh Gautier, Gautier, divino ateniense, hermano mío, lo mismo que a ti la obsesión de lo feo me persigue por todos lados! La innoble Phorkias que hizo temblar a Elena me consterna con su mirada petrífica, con su aliento nauseabundo.

No es sólo la degeneración física que se opera gradualmente en las razas de origen caucásico que existen en América, sino la degeneración moral. No hay para qué decir que, modificada la materia, se modifica el espíritu. De la organización más o menos perfecta de la máquina dependen las operaciones del cerebro. Aun [...] definido el hombre no es más que un alma que se sirve de un cuerpo. ¿Quién ignora la influencia de la física sobre la moral, la relación de las operaciones sensitivas con las del intelecto, la de los actos afectivos y volitivos con las [...] //13// ¿Quién no sabe que la vida humana comienza y sigue siendo anormal; que una simple diferencia de distribución entre el volumen y la actividad de los órganos determina la fuerza de carácter? ¿Quién no ha doblado la rodilla en el templo de Müller, Claudio Bernard, Flourens, Cuvier y Magendie; quién no sabe que el secreto de la inteligencia reside en unas cuantas circunvoluciones? Es probable que el genio no alcance a pesar más de una libra. El imaginador penetra en su castillo ovoideo y admira en el movimiento de las células la misteriosa telegrafía que lo liga a la inmortalidad, en los laberintos de los hemisferios la Jerusalén de la gloria, en las eminencias de su examen el Tabú de la grandeza, en la sustancia cortical el óleo de la creación y en los cuerpos estirados el reloj de sus victorias. La encarnación de la divinidad cristiana en una mísera porción de harina parece menos imposible que el encierro de ese poderoso gigante en un pequeño caracol de seso.

Volviendo a la influencia de la naturaleza sobre las razas, no existe la menor probabilidad de que, modificados los caracteres físicos del hombre, no se modifiquen finalmente las aptitudes morales. Muy al contrario, no cabe la menor duda que el hombre, bajo todos los aspectos, se transformará por grados, hasta llegar al postrero dintel de su constitución orgánica, hasta el vestíbulo umbrático que lo separa del bruto. La frenología históri-

[4] *No he podido localizar tal texto, que obviamente sería anterior a 1900. No obstante, en «Modern populations of America», de 1915, Boas escribe: «The important question arises whether the types that come to America remains stable and retains their former characteristics. A number of years ago I investigated this question, and reached the conclusion that a number of definite, although slight, changes are taking place; more particularly, that under American geographical and social conditions the width of the face decreases, and the head form undergoes certain slight changes»* [Race]. *En* The Mind of Primitive Man *sostiene que «physiological, mental and social functions are highly variable, being dependent upon external conditions, so that an intimate relation between race and culture does not seem plausible», de donde «those White men who live alone among native tribes [...] sink almost invariably to a semi-barbarous position» [145, 143]. Si bien Boas procuró problematizar el racialismo en boga analizando de qué modo la influencia del medio geográfico y social configuraba «tipos fisiológicos» o «ecotipos»* [Race 77], *rechazó explícitamente todo determinismo geofísico [Harris 265ss;* Race 639-647: *«The Study of Geography»]. Con respecto al mestizaje, su opinión resulta igualmente categórica: «The aim has been made, and has constantly been repeated, that mixed races —like the American Mulattoes or the American Mestizos— are inferior in physical and mental*



ca del hombre en sus relaciones con las ciencias sociales nos asombra, a este respecto, con datos elocuentísimos.

//14// Se da el caso de algunas razas de origen mongólico que, radicadas en Europa desde hace siglos, han perdido completamente sus caracteres congénitos, al contrario de otras de tipo caucásico que, introducidas en Oriente o en África, experimentaron con rapidez que aterra la estólida labor del trópico, la caricia salvaje de las fiebres del desierto. No se crea que estos desgastes requieren mucho tiempo para efectuarse; media docena de siglos bastan y sobran para formar un aluvión humano, para borrar la heterogeneidad que separa, dentro de un grupo social, a los extranjeros del clima y de la naturaleza que se avienen a comerciar con el aire, los productos y las genes de la nueva tierra que habitan.

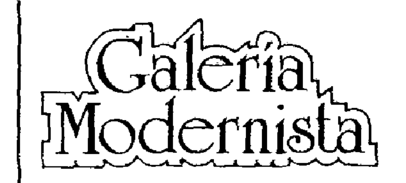
V

Los casos antropológicos a que me refiero datan de tiempos [distantes] y [que] pueden llamarse recientes; del imperio de Constantino, de la invasión de los árabes en España, de las guerras santas contra los musulmanes, de la invasión de Tamerlán, de la toma de Constantinopla por los turcos y de los principios de la edad moderna, cuando el cristianismo conquistó el mundo, civilizando gran parte de África y Oceanía.

La América del Sur no ha sido una excepción a esta ley de la naturaleza, sin embargo de que hace apenas cuatro siglos que tiene el honor de ser habitada por individuos de raza blanca. //15// Muy al contrario, se diría que los efectos de esa ley brutal se aceleran, se apresuran, se precipitan con ávido encono; no parece sino que la salvaje naturaleza, exasperada por las heridas de la civilización, hace fuerzas por desasirse de sus cadenas, y en medio de su ostentar bravío lanza su vómito oscuro sobre el cráneo de su adversario. Con efecto, la América española, lejos de progresar es cada día más estúpida, más inaccesible a los refinamientos del progreso. Su anemia intelectual ahonda. El carácter de sus pueblos difiere inmensamente del carácter europeo; la civilización está como prendida con alfileres a su carne aceitunada, que sólo puede soportar los taparrabos de las costumbres sencillas; no ha dado un filósofo, un pensador, un economista, un hombre de ciencias; sus escritores y sus políticos son casi nulos; su intelectualidad, que se alimenta de mendrugos europeos, es una tilinguería condimentada, un bodrio de tinta sucia hecho con sobras de librería.

Si pasamos a la masa del pueblo y al elemento llamado criollo, no hay ya para qué hacer diferencia entre los indígenas y los descendientes de europeos. Unos mismos hábitos —groseros y primitivos—, idénticas inclinaciones —haraganería, cretinismo, belicosidad, despilfarro y desidia—, hablan

qualities, that they inherit all the unfavorable traits of the parental races. So far as I can see, this bold proposition is not based on adequate evidence. As a matter of fact, it would be exceedingly difficult to say at the present time what race is pure and what race is mixed» [Race *19*].



de que cada día más se confunden en una misma familia los blancos y los indígenas, y que está cercano el tiempo en que la América se pierda como un aerolito en las profundas sombras de la barbarie.

//16// Pero ningún país como el Uruguay presenta un ejemplo más palpitante de retrogradación, de contramarcha, de maniobra hacia el sepulcro de Abayubá[5]. Tengo por seguro que si cerrasen en este país las puertas a la inmigración, dentro de unos siglos seríamos completamente salvajes, tanto como los que se comieron a Solís, según el historiador de aquella época don Pedro de Anglería. La naturaleza de este país es tan vengativa como los charrúas. Todos los días descarga sobre la civilización un formidable mazazo.

Yo me explico que los hijos de este pueblo sean unos catalépticos de la civilización y que en el desconcierto de las naciones de América el Uruguay ocupe el sitio más honroso como el pueblo apegado a las rutinas, como verdadero molusco adherido a la peña de sus tradiciones. Los charrúas eran los indios más salvajes y más astutos de toda la América. José Figueira, autor de un notable estudio paleontológico sobre esta tribu, dice lo siguiente: «La estructura y funciones sociales de la nación charrúa eran muy rudimentarias, figurando al lado de los tipos más atrasados de las razas humanas. En su sistema civil no tenían leyes que obligaran, ni recompensas, ni castigos. Cada cual hacía lo que era de su agrado. No tenían en su trato palabras ni acciones que significaran en lo más mínimo consideración de respeto y urbanidad. No tenían ni sentimientos ni ideas. Eran sucios y por lo regular no se lavaban»[6]. //17// Se comprende que un árbol dé siempre iguales frutos. La naturaleza no ha podido variar —en cuatro siglos— y si ha dado charrúas* hasta hace poco, seguirá produciéndolos en cantidad aunque tenga que luchar contra todas las fuerzas de los hombres.

Finalmente, para que se palpe la verosimilitud de mis afirmaciones, obsequio al lector con este paralelo uruguayo-charrúa, que servirá tanto para halagar mi vanidad como para dislocar la suya, si es que todavía se sigue creyendo ciudadano del pueblo más inteligente de la tierra, o como diría el Dr. Soca, de la Atenas de la América del Sur[7].

La palabra charrúa, según Angelis, es de origen guaraní y significa «somos turbulentos y revoltosos», de *cha* nosotros y *rua*, enojadizo (Angelis, vol. I, pág. XVIII). Los charrúas eran belicosos y turbulentos. Los uruguayos también lo son, aunque en grado muy superior. La historia de nuestra nacio- //18// nalidad es una incesante batallería. Las conmociones intestinas casi no han dado tregua desde que somos independientes. Del levantamiento de Oribe hasta el de Lamas se pueden contar como treinta luchas civiles[8]. ¡Gran Dios! (¡30 luchas en 60 años!). Día llegará en que celebremos la famosa guerra de los cien años. Todo está en que los blancos se decidan una vez por todas a conquistar el poder.

[5] *Guerrero charrúa del* Tabaré *de Juan Zorrilla de San Martín, canto II, 4.*

[6] *La cita se compone de fragmentos extraídos de Figueira 19, 20, 26 y 28.*

* *No se han hallado hasta el momento testimonios arqueológicos que induzcan a creer en la existencia de una raza anterior a los charrúas ni en un estado culto de esta nación en tiempos remotos.*

[7] *Francisco Soca (1858-1922). Médico, catedrático y político de errática trayectoria.*

[8] *Brigadier General Manuel Oribe, segundo presidente constitucional (1835-1838), reputado fundador del partido blanco. Herrera se atiene a la versión colorada de la insurrección del general Fructuoso Rivera, primer presidente constitucional y fundador del partido colorado, quien en 1836 se levantó en armas alegando que «el presidente se ha sublevao». El coronel Digo Lamas, militar de carrera, blanco, desempeñó una destacada actuación en las filas revolucionarias de Aparicio Saravia durante la* patriada *de 1897.*

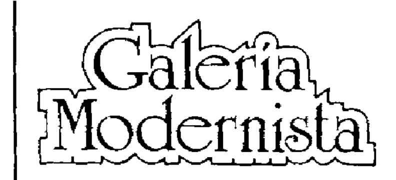
Según Figueira, desde el punto de vista intelectual poseían una organización inflexible, incapaz de adaptarse a una civilización superior. Durante los tres siglos que estuvieron en contacto con los europeos, modificaron muy poco su género de vida. Está por discutirse si los nuevos charrúas, esto es los uruguayos, poseen una organización superior a la de los charrúas (los viejos), son menos incapaces de adaptarse a un orden superior de vida. Por mi parte creo que unos siguen las huellas de los otros, es decir, que los más modernos, no por ser modernos dejan de ser infranqueables a la civilización.

//18a// La confrontación de mis aciertos es de una extraña sencillez. Puede el lector examinarse a sí mismo y si por acaso no tiene en su fisonomía o en su carácter algo de cafre, mucho de charrúa y demasiado de gallego, dígnese acariciar con su mirada a los graves transeúntes, a los aristócratas del capital, a los lustrosos bobicultos de nuestro foro, a los recién lavados hombres de la universidad, a los *calamochanes* Hipócrates, a los capotudos jueces, a los anfibios carillenos de la burguesía, a los volatines de la política, a las terracotas abrillantadas de nuestro ejército, a la canalla del buhedal plebeyo, a las cellencas cochambrosas del libertinaje público, hecho lo cual se convencerá de que gran parte de los uruguayos son o parecen mestizos, que quien no ha llegado a ser motilongo tiene demasiadas sortijas y oscuridades en el cabello, que todos aquellos que no tienen nariz achatada o pómulos salidos o la mirada oblicua, o el anca prominente, los labios arriñonados, el pie deforme, o el vientre clerical, tienen por lo menos el color morocho, llamado por antonomasia del país, que habla, con perdón de la antítesis, a las claras del abolengo bruno o cetrino de la charolada caballería del país, de los adanes zulús, de nuestras interesantes Venus trigueñas. Nuestro ejército, no más blanco que el de Menelick, pero sí más negro que el de Zapicán[9], constituye un elogio palpitante, vivo, armado, regimentado disciplinado y valiente de mi crítica. Muchos de sus jefes más brillantes por el talento o por las borlas de oro de sus uniformes, descienden de Jafet o de Cam, y no //18b// me equivoco, de ambos a la vez...

Pero donde la mulatería toma proporciones alarmantes es en la política y el foro. Ministros acá, diputados allá, jueces acullá... El señor Cuestas es partidario acérrimo de los pardos que se emperifollan con un título y saben explotar en beneficio de sus ambiciones, un vientre más o menos fatuo[10]. En verdad no sé explicarme cómo nos hemos dejado humillar por tanto Domingo la cual República, [que] por los cuatro costados y las cuatro razas ha lucido un Presidente tan negro como uno de nuestros generales, ni más ni menos, haciéndose acreedora a la popularidad del ridículo y, lo que es mejor, al premio más alto que se pudiera conceder a un patriotis-

[9] *Cacique charrúa en el* Tabaré *de Zorrilla de San Martín, canto II, 5.*

[10] *Juan Lindolfo Cuestas, presidente constitucional (1899-1903), cuya política conciliatoria hacia los blancos provocó disensiones en el partido colorado gobernante, tanto desde la derecha (el Club Vida Nueva liderado por Carlos Reyles, por ejemplo), como desde la izquierda (la emergencia del reformismo populista de José Batlle y Ordóñez).*



mo astronómico que ha podido ver realizada en los mundos del poder la sucesión del día y la noche...

//19// Parecen hallarse poco dispuestos a modificarse ni en *tres siglos,* ni siquiera en [...] de contacto con los europeos. Estoy por creer que ni con este libro que les dedico podré a este respecto corregir gran cosa. Su dureza inflexible, su indígena sansfaçonería, son superiores a mis fuerzas... Hablando de los viejos charrúas dice Figueira: los misioneros difícilmente lograban convertirlos... Está visto. No puedo dudar del éxito de mi tratado. Dice el mismo autor, hablando de los viejos charrúas: eran vengativos y falsos. Digo yo hablando de los nuevos: vengativos tal vez, ejemplo el Dr. Cuestas, Jefe de la tribu; falsos no...

Los primitivos uruguayos, o sea los viejos charrúas, eran holgazanes; los hombres se dedicaban a la caza: trabajaban para vivir. Igualmente, los nuevos uruguayos serían vencedores en un concurso de holgazanería. En este país todo está por hacer; excepto lo que no se debía haber hecho nunca. El nuevo charrúa se dedica a la caza de los puestos públicos... Con el fruto de esa caza come y vive. ¡Véase la semejanza!

//19+// Por lo demás no creo que exista en la tierra pueblo más activo que el uruguayo, ni el holandés siquiera. En cuanto se ocupa de no hacer nada es un fenómeno de la locomoción, de progreso. Su mayor industria es la política. Su comercio es el que operan los órganos digestivos y secretivos. No labran la tierra, pero en cambio miran el cielo que ha prestado a su bandera el candor evangélico de su pupila celeste. A los uruguayos se les hincha el vientre de perezosos. Sus rostros tienen una misma medida que viene perfectamente a los chalecos y pantalones de todos los hombres**. La protuberancia del cerebro la tienen en el miriñaque los uruguayos. Ni más ni menos que los viejos charrúas, que a decir de Figueira, eran macizos de forma y de tronco robusto... El vientre gongorino y franciscano de los uruguayos es apático, sencillo, soñoliento y beatífico. Es un pleonasmo de la fisiología. Yo lo miro con curiosidad. Se me hace una facción robusta que expresa imbécilmente la negligencia estúpida de un ministerio. He dicho que los uruguayos son máquinas soporíferas de pereza como los viejos charrúas. ¿Quién lo duda? Uno de los caracteres más acentuados de nuestra etnología silvestre lo dan los empleados públicos, los parásitos sangradores de la sociedad, los muñecos rutinarios de nuestra fantochería, los magníficos gorreros que se duermen sobre los taburetes de los escritorios; y los ejemplares amodorrados, marmotas universitarios que forman nuestra burocracia de provincia. Está visto: los uruguayos se sirven más que de las manos del cigarrillo para trabajar; y estudian milagrosamente con el libro cerrado.

*** Entiéndase que los uruguayos no tienen sexo ni vientre sino después de casados.*

Dice Figueira hablando del carácter rebelde y descontentadizo de los viejos charrúas: no se sometían a nadie. ¡Qué decir de los neo-charrúas! Dónde se ha visto una tribu de 800.000 individuos más revoltosos, más turbulenta. Los uruguayos no se someten a nadie; (entiéndase que nadie, de ningún modo significa Presupuesto). El Presupuesto es muy hábil; nos lo muestra con hojas disciplinadas y numerosas si no con partidas.

Algo más descontentadizos que los viejos charrúas son los nuevos. Para estos no ha existido hasta el presente gobierno que pase de abominable. Desde Rivera hasta Cuestas todos los magistrados han sido ambiciosos, ladrones, ímprobos, perdularios. Dese por feliz el señor Cuestas con que yo no llame nada de esto, por miedo a que se me descubra el segundo pellejo color bronce que debo tener, sin duda... No quiero pasar por descontento; y si alguna vez fui charrúa, quejándome de sus mercedes de gobernante, ahora no quiero serlo. Por tanto declaro que estoy contentísimo del señor Cuestas... Soy de otra raza. ¡Me he rehabilitado ante la civilización![11]

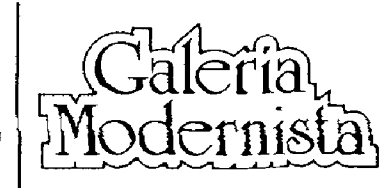
Dice el señor Figueira de los viejos charrúas que eran poco perseverantes; sólo en el espionaje y en la caza demostraban tener mucha paciencia. ¡Qué decir de los uruguayos! ¡Habrase visto unos hombres más volubles, más inconstantes. Hoy ado- //21// ran el ídolo que escupirán mañana. Los hombres hacen durante la semana, no sé si una muda de ropa, pero sí puedo asegurar que varias mudas de ideas... Los hombres se abrazan al día siguiente de haberse escupido y viceversa. Existen malabaristas sobresalientes, prestidigitadores y juglares que no tienen rivales... Nuestros hombres son tan poco perseverantes y sinceros como nuestro clima, como nuestros vientos. En una de las cosas que no perseveran los uruguayos es en la [...]: cada día son más hipócritas.

Conozco algunos transformistas de nuestro teatro político que en un abrir y cerrar de ojos han aparecido con distinto traje. Como los viejos charrúas, los uruguayos sólo en la caza son perseverantes (entiéndase que en la de perdices oficiales) y en el espionaje... ¡Oh, sí, en el espionaje! Todos los charrúas son espías, unos de otros. Los hombres cuidan a las mujeres ajenas (véase Literatura Colonial de Roberto de las Carreras). Este es el país de la intriga y la malevolencia. La delación privada y pública asume grandes proporciones en esta comarca. Si los viejos charrúas eran perseverantes en el espionaje, los nuevos no les van en zaga. El espionaje nacional, pagado por el gobierno, cuesta a la nación muchos millones de pesos. La piedra y el chisme constituyen la mayor riqueza del país...

//22// Dice Figueira hablando de los viejos charrúas: «Todos se consideraban iguales, sin existir otras diferencias que las establecidas por la sagacidad y el valor»[12]. Exactamente lo mismo que ocurre entre los nuevos charrúas. En nuestro país casi no hay clases sociales. Los guarda-trenes se

[11] *Escribía poco después en el «Epílogo», completando el proceso: «De un mordisco helado y hondamente acerbo me han roto el umbilical del nacionalismo, del* pandillaje, *del énfasis de partido, el ceremonial caribe, de la ingenuidad celícola, el cazurro catonismo; hicieron trizas los viejos goznes convencionales. De un salivazo han desteñido mi caduca divisa roja, no dejando en ella sino un débil rosicler que se halla en buenas relaciones con el siglo XX y el* dandysmo *neurasténico» [295].*

[12] *Figueira 20.*



tutean con los jóvenes que pretenden pasar por distinguidos. En [nuestro país] no hay mayor respeto ni consideración por la aristocracia, por la gente de alcurnia. Yo me vanaglorio de un apellido ilustrísimo, que pertenece al patriciado. Desdeño con cierta especie de lástima a los que han salido del polvo de las calles, a los hijos de los sirvientes de mis abuelos, a los guarangos intelectuales cuyos progenitores se remontan al Hotel de Emigrantes, o a los antiguos gremios de zapateros. Nótese que no quiero ser charrúa y por eso no me codeo con los que están a mil metros bajo la tierra que piso. Entre los uruguayos no hay el mayor desnivel. No existe el orgullo de la sangre. Son muchos ganados confundidos en una sola tropa. Los apellidos, a cual más estrambótico y original, pueden dar fe de que este país es una fanfarria de rústicos exaltados, //23// una truculenta mesocracia de gente adiposa que recuerda los tugurios ultramarinos. Por mi parte, reconozco en la democracia conventillera de los nuevos charrúas al comunismo indígena de que nos habla Figueira. Entre los viejos charrúas las diferencias de actividad tenían por base la astucia y el valor, y entre los nuevos charrúas, el dinero y el título, dos zancos milagrosos para crecer de repente.

Si hay alguien que cree que los uruguayos se distinguen en cuestiones de trato social y de urbanidad, se equivoca, de la manera que se ha de haber equivocado Figueira cuando asegura que entre los viejos charrúas no existían ni respeto ni urbanidad... El señor Figueira induce de presente a pasado; habrá visto que los nuevos charrúas no son muy etiqueteros y ha calumniado bajamente a los patriarcas de la tribu. Hay que perdonarle sus exageraciones. Es demasiado partidario //24// de la teoría de la herencia. Yo no creo en semejante atavismo... Tiene que admirar la semejanza de rasgos entre unos y otros. ¡Verdad que son hermanos! Según Figueira los viejos charrúas, como los nuevos, «arreglaban las cuestiones personales dándose de bofetones (por las calles no, que no las había) rompiéndose los dientes o ensangrentándose las narices»[13]. Es admirable que individuos de una misma raza no hayan adelantado nada en trescientos años...

Los viejos charrúas casi tenían el mismo talento de los nuevos, por lo que respecta a cuestiones de arte. Dice Figueira que no existían en sus costumbres juegos, bailes, ni cantares, ni instrumentos musicales. Carecían de todo género de adorno. Sus sentimientos estéticos recién empezaban a manifestarse... Los viejos charrúas, como los nuevos charrúas, tenían una diversión refinadísima, pero que desgraciadamente para ellos, no se efectuaba sino durante los días calurosos del verano; asómbrese el lector: se bañaban. Fuerza es reconocer que los uruguayos se bañan, aunque más no sea que como diversión... durante los tres meses de verano y, si no me

[13] *Figueira 22.*

equivoco, la mañana del mismo día en que se casan... Como se ve, los nuevos charrúas son tan divertidos como los viejos... gracias a que la tierra se mueve.

//25// Si alguno duda de que los uruguayos son charrúas blanqueados de civilización fíjese en que unos y otros poseen idénticos caracteres emocionales, las mismas inclinaciones, igual temperamento. Dice Figueira hablando de los viejos charrúas: «Nunca permanecían célibes. Se casaban tan luego como sentían las necesidades sexuales«[14]. Con nuestros modernos charrúas sucede exactamente lo mismo. La blanca teoría de las novias penetra con pudoroso recato en los harenes católicos de Montevideo. Un plenilunio beatífico de azúcar cándido alumbra con timidez las noches salvajes en que la intemperante virilidad del hombre eyacula poderosamente. El matrimonio constituye un instinto. Para los uruguayos casarse como quiera, con quien quiera y en cualquier condición, es un ideal //26// purísimo. Sé de un casado que tiene novia para el caso de que se le muera la mujer con quien se unió lleno de brío en segundas nupcias. Tiene una sangre intrépida; es valiente; le rinden acatamiento veintiséis hijos.

Sigue diciendo Figueira de los viejos charrúas o de las viejas charrúas: la mujer jamás se rehusaba a unirse con el hombre que la pidiera, aun cuando éste fuera viejo y feo. La galantería me lleva a decir que las uruguayas*** son la antítesis de las viejas charrúas. A los hombres decrépitos y feos no hay uruguaya que los quiera mal. Entiéndase que si se casan con ellos es de lástima, por un sacrificio de virtud cristiana, jamás por el dinero ni por ninguna otra cosa...

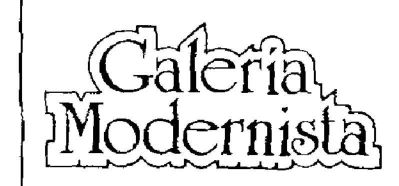
Continúa Figueira: «Desde el momento en que el hombre tomaba mujer constituía una especie de familia propia y podía ir a la guerra y asistir a las asambleas»[15]. Nótese que los viejos charrúas adquirían cierta majestad episcopal desde que se casaban. //27// ¿Puede darse algo más parecido a lo que ocurre entre los uruguayos? El hombre, desde que se casa adquiere cierta gravedad curial, consejil, cierta flema de misterio, cierta suficiencia de filósofo, de moralista, de juez, cierta austeridad de largas barbas y de ceño amenazante, cierta fama jamona de vientre anciano, de buey babilónico, de celoso pancrático, de almizcle santurrón. Un casado son dos hombres en vez de uno. Himeneo fecunda mágicamente la hombría, la hace doble; haciéndola pasar por una arista espejante, la estira, la almidona y la [...] Entre los uruguayos, el que se casa adquiere un nuevo sentido: el del juicio...

Es divinamente cómico que entre los nuevos charrúas ocurra exactamente igual que entre los viejos... Es algo que petrifica. Sacramentada la sexualidad, legalizado el lúbrico deseo, bendita la juerga reproductora, el tifón del erotismo sale sahumado de incienso, la aglutinación genitiva es una ceremonia sagrada, el fálico trasiego es una casta caricia que mana hidromiel fecunda, néctar lilial.

[14] Figueira 20.

**** Advierto que hago una generosa excepción con nuestras distinguidas mujeres al no calificarlas de nuevas charrúas... Creo firmemente que son de otra raza distinta a la de los hombres. Sólo se las podría llamar charrúas por ser hijas de charrúas o casadas con charrúas.*

[15] Figueira 20.



//28// Mientras permanecen solteros, los nuevos charrúas se consideran unos niños, sin juicio, sin reflexión, de una gracia venusina; verdaderos [...] perfumados. Son gente de zapateta, gachones mimosos, pero de ninguna manera hombres acabados. Apenas si llegan a ser pródromos masculinos, régulos de los salones, que no pueden sostener en sus cabezas el yelmo de la responsabilidad. Es preciso casarse. El matrimonio es una orden severa. El título de casado da ciencia, virtud y respectabilidad. A Julio Herrera y Obes su celibato mentiroso, testarudo, mujeriego y despilfarrador casi le cuesta la Presidencia, la más hermosa de sus queridas, su mejor conquista...[16]

Dice Figueira de los viejos charrúas: Su carácter era taciturno. Hablaban siempre en voz baja. «El conjunto de todos los rasgos daba a su fisonomía un aspecto serio y a menudo feroz»[17]. Esto explica que los uruguayos, o sea los nuevos charrúas, sean graves, siendo tan superficiales. Los uruguayos no sienten, no comprenden la ironía. Es gente triste, que se aburre. Les falta el sentido de la risa. Son unos salvajes taciturnos. No han heredado [lo] humorístico del carácter español. La risa en literatura o en lo que sea parece cosa nimia. Los uruguayos son serios //29// como los cuernos de Moisés, una pitonisa puesta en el trípode. Lo que más se alaba en el hombre es la carencia de movilidad en la fisonomía. El ceño metafísico y los lentes doctorales constituyen una recomendación de talento y de honradez. Una mujer que ría demasiado es ligera, sospechosa, maligna, nadie la compra en la feria matrimonial. Ahora doy en la causa de porqué las señoras ni en la vejez tienen arrugas [y] los corbados de la boca: si nunca ríen... Es preferible llorar, mecerse los cabellos, hacer penitencia, castigar el cuerpo. Reina entre las mujeres el odio cristiano contra la carne. Se odia con entusiasmo al tercer enemigo del alma. Dice Figueira, hablando de las viejas charrúas, que la mujer venía a ser esclava de su marido. Ella confeccionaba los utensilios, preparaba las pieles, armaba el toldo y cargaba con él cuando era necesario, etc. Exactamente igual a lo que pasa en nuestro país con las infelices mujeres que se casan. Cuando hablé del instinto matrimonial de los neo-charrúas y de los harenes católicos de Montevideo olvidé hacer constar que la mujer uruguaya, una vez que se ha casado se convierte en esclava de su marido. Ella cría a sus hijos, se encarga de los quehaceres domésticos, colabora en las tareas de sus sirvientes, lava, plancha, friega, sacude; remienda o limpia la ropa de su hombre, cuando no le hace las camisas; y se pone al corriente del arte culinario para hacerse agradable al paladar del sultán... digo del *patrón*. Hasta con el paladar gustan los maridos a sus mujeres...

//30// Esa esclavitud charrúa de las mujeres tiene su aspecto interesante por el lado de la fecundidad... Es un cenobilismo pitagórico lleno de miste-

[16] *Julio Herrera y Obes (1841-1912), tío del autor, ministro, presidente, figura estelar y paradigmática del ambiente social, político e intelectual* fin de siècle.

[17] *Figueira 18.*



rio. Al cabo de algún tiempo, la mujer delgada y ágil pasea rozagante con el paso afrisonado: no es la mujer de novelas, la mujer romántica. Es una mujer aritmética que multiplicada por un hombre ha dado un resultado de veinte pedazos de carne blanca y ligera...

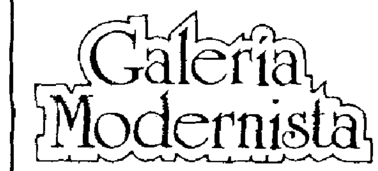
Los viejos charrúas eran sumamente [...] y disimulados. Dice Figueira: «nunca manifestaba su semblante las pasiones del ánimo. Hablaban en voz baja y poco expresiva»[18]. Otros autores agregan que eran fingidos y mentirosos, como no lo fueron otros indígenas del continente. Ni más ni menos que los uruguayos.

Uno de los defectos más dignos de admiración de este pueblo es la soberbia, la relevante, la maravillosa, la hermética hipocresía que le distingue. Es una hipocresía cándida, encantadora, coqueta, inocente, que se hace perdonar y que recuerda aquella hermosa frase de Saint-Victor sobre Margarita de Fausto: «su ignorancia le imprime la marca fatídica de la fatalidad y seguirá siendo virgen después de su caída...»[19]. Así como la gracia //31// nació francesa, la hipocresía tiene el honor de ser genuinamente uruguaya... Por lo demás, esta hipocresía tiene algo de francesa: es una hipocresía que tiene gracia... En realidad yo no creo que sea hipocresía la de los uruguayos, pues difiere de la hipocresía en que la sobrepasa... Lo que hay es que los hombres, ya lo he dicho, son tan variables como los [...] y los charrúas. Sus sentimientos giran a cada instante. Hoy se muestran buenos y mañana malos, lo que no quita que ayer, al mostrarse buenos en realidad no hayan sido buenos o peores... que lo mismo da... Si los uruguayos son hombres, de lo cual no hay duda, Bossuet los defiende con estas bellas palabras: «El corazón humano es tan engañador para sí mismo como para los demás...». Está visto: los uruguayos engañan no porque sean uruguayos sino porque son hombres... Este es el pueblo de la falacia, de la mistificación, del dolor, de la capciosidad, de la fraudulencia y de la doblez... ¡Me enojo! En esta tierra se vive de mentira y de apariencia. Miente el Río de la Plata diciendo que es un océano, miente el cerro de Montevideo diciendo que es una montaña, mienten los nuevos charrúas diciendo que son civilizados... Todo miente en este país...

Julio Herrera y Reissig

[18] *Figueira 19.*

[19] *Se refiere, probablemente, al* Victor Hugo *de Paul Saint-Victor, que alcanzara notable divulgación en la época. La referencia, no obstante, parece de segunda mano.*



José Santos Chocano
(América y España)

Poesía de ayer y de hoy

En las proximidades ya del siglo XXI, cuando las diferentes naciones hispanoamericanas irrumpen en todos los flancos de la cultura, abriéndose campo especialmente en los aspectos literarios, conviene hacer una breve pausa para recordar los cimientos de todos estos movimientos que se alzan hoy sobre sólidas bases de hombres y mujeres que rompieron los moldes tradicionales para abrirse hacia otros horizontes de la estética, e introdujeron en la literatura componentes de gran erudición y formas exquisitas, simbolistas y refinadas como contrapunto a unas anteriores maneras aparentemente descuidadas en la expresión *(escuela realista)*. De entre todos los poetas de la *escuela modernista* ¿quién mejor y más representativo que José Santos Chocano?, donde se funden todos los valores de estos poetas que, con Rubén Darío a la cabeza, rompieron moldes, abrieron brechas, pusieron su talento al servicio de una lucha incesante por la libertad y la justicia a través de los juegos de esgrima de su lenguaje virtuosista, metafórico, preciosista y sensual, dejando con su inquieta pluma una impronta en las generaciones posteriores que está ya dando espléndidos frutos y que asomaron su proa hacia el siglo XXI con el «Museo de la Poesía Viva Iberoamericana» (según palabras de Juan Gustavo Cobo Borda en su trabajo sobre el nicaragüense Pablo Antonio Cuadra aparecido en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 522).

Chocano encaja perfectamente en el mundo poético que nos introduce ya en el siglo XX. Se adopta una nueva actitud, cambian las formas, se busca la belleza del arte y no la de las cosas. Chocano entra de lleno en este escenario con furias de renovación métrica, temática e ideológica, consiguiendo aportaciones personalísimas provenientes de su extrema sensibi-

lidad; renueva las metáforas, utiliza imágenes luminosas y fulminantes, epítetos henchidos de expresividad. Grande él en todas sus manifestaciones, expresa con clarividencia sus propios estados anímicos: la alegría, la tristeza, la duda, la melancolía, el desencanto, la angustia, la evasión a mundos irreales.

Su técnica es musical dentro del más puro estilo que impregna toda la escuela modernista. Es detallista y laborioso, y cuida su obra con el amor paciente de un orfebre. Ilumina sus poemas con frases coloristas, fruto de su desbordante vitalidad y de su poderosa imaginación. Algunas de sus obras son un mensaje y un tributo a la grandeza americana. La aparición de *Alma América* en 1905 fue saludada por Rubén Darío con *Preludio,* donde encontramos versos encendidos de amores repartidos entre América y España. Esta dualidad en los afectos que caracterizó al maestro es una constante en el poeta peruano, que recorre en sus versos tanto la historia real como la impregnada de múltiples fantasías:

Mi espíritu es como una página de la historia.
Los que me ven se dicen acaso: ¿adónde va?

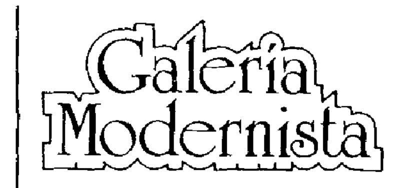
Historia: eres mi amante. Yo vivo enamorado
de ti. Mi verdadero presente es el pasado.

Santos Chocano nos ofrece un muestrario de formas líricas, aun cuando en su obra se traslucen con toda precisión cantidad de temas intensos, trascendentales, vitales. Nos habla del amor, de la vida y de la muerte. Nada escapa a su pluma de águila y todo es tratado dentro de las características esenciales que definen el nuevo estilo «modernista».

Las nuevas escuelas que surgen después no pueden obviar este estilo y, a partir de entonces, las diferentes escuelas imponen su sello peculiar —pero con grandes componentes de ingredientes fraguados en la escuela modernista. Carrera Andrade resume la poesía vanguardista como: síntesis, novedad de imágenes, internacionalismo, infantilismo, interpretación de las artes, rapidez y religiosidad. Surgen más escuelas en el horizonte hispanoamericano y todas ellas conservan vivas las raíces de este gran movimiento.

Chocano, el hombre poeta

Nacido en Perú en 1875, es el más expresivo de todos los poetas modernistas. Se llamó a sí mismo «el poeta de América». Su vida es violenta, activa y fogosa. No tuvo una niñez feliz, sino triste. Estudia en la Universidad de San Marcos y colabora con algunas revistas limeñas. Es condenado por el general Cáceres —al que ataca en sus escritos— y encerrado en un aljibe del Castillo del Real Felipe (Callao). Allí escribirá sus *Iras Santas.* Colabora en periódicos literarios de toda América.



En su obra poética se distinguen claramente tres características: lo épico, lo descriptivo, lo subjetivo. Después de *Iras Santas* publica *En la Aldea,* obra más sosegada y madura. Le siguen después *Azahares, La Epopeya del Morro, El Canto del Siglo, Poema Finisecular, Selva Virgen.* Todas estas obras son distintas entre sí, con variaciones de estilo y pluralismo poético.

El Chocano poeta joven es impulsivo, furibundo a veces, despótico y soberbio, aun cuando deja ver desde muy temprana edad una delicadeza y extremada sensibilidad (a la par que muestra sus dotes para la exhuberancia colorista y local, y deja entrever sus más tiernas emociones de hombre-niño y de artista con gran sutileza y refinamiento):

> Yo no jugué de niño; por eso siempre escondo
> ardores que estimulo con paternal cariño.
> Nadie comprende, nadie, lo viejo que en el fondo
> tiene que ser un hombre que no jugó de niño.

¿Qué es este verso sino la reflexiva, triste, melancólica y recogida intimidad de una niñez asustadiza y amedrentada? Éste es el poeta que hay en él, el de la vertiente reposada, calmante y relajada; el poeta «pacífico».

Primicias de Oro de Indias fue su primera obra de madurez. Aquí alcanza uno de sus momentos culminantes su obra de poeta. En esta época de plenitud destacan también *Tierras Mágicas, Las mil y una noches de América, Corazón aventurero.* A éstas siguen *Pompas solares, Sangre Incaica, Fantasía Errante,* etc.

A la vez débil y fuerte, triste y alegre, sereno y voluptuoso, sabe recoger toda la belleza del mundo en su alma brava y luchadora. Chocano se entrega a su destino y lo vive con su voluntad recia, con su varonil ímpetu. Él da vida perdurable a una sinfonía de ritmo, color, musicalidad, inquietudes, anhelos, desengaños y esperanzas.

El indigenismo en Santos Chocano

José Santos Chocano es una fuente inagotable de energía. En él aparece la diversidad de estados encontrados en su alma salvaje, disfrazados con ritmos métricos de inigualable belleza. Su obra indigenista está salpicada aquí y allá de vivencias profundas. Ama los temas grandes, la grandielocuencia, la apariencia majestuosa:

> Cuatro veces he nacido
> cuatro veces me he encarnado
> soy de América dos veces
> y dos veces español.



> Si poeta soy ahora
> fui virrey en el pasado
> capitán por las conquistas
> y monarca por el sol.

Siente la vida lírica, no analíticamente, aunque —al igual que Rubén, Nervo y Herrera— hizo muchas concesiones a la pasión humana.

Amigo personal de Madero y de Pancho Villa en México, de Estrada Cabrera en Guatemala, de Leguía en Perú, relata los trágicos momentos de la vida de estas naciones, ya que fueron también momentos culminantes de su propia vida.

Cuando regresó a su patria, fue acogido clamorosamente; el propio Presidente de la República le distingue con el alto honor de ceñirle en la frente la corona de laurel de oro. Dijo el Presidente:

> Egregio poeta: habéis realizado una de las obras más grandes que el cielo ha encomendado a los hombres: la de pontificar sobre la tierra el culto imperecedero de la belleza. Vuestra ciudad natal y el Perú entero, al que habéis ofrendado las joyas de vuestros cantos iniciales y al que legaréis el renombre de vuestra inmortalidad, me encargaron coronaros con un símbolo de apoteosis, y así lo hago lleno de júbilo patriótico en esta imponente ceremonia que no es sino el preludio del homenaje que medio continente habrá de rendir en breve al más representativo de los poetas de América.

A estas palabras contestó el poeta:

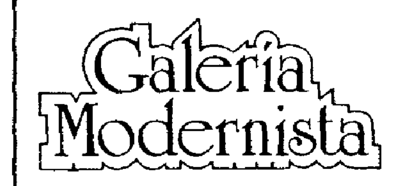
> Bienaventurados los pueblos que aman a sus poetas, porque de ellos es el reino de la inmortalidad.

Esto ocurría en Lima el 5 de noviembre de 1922, fecha histórica para la poesía de América. Mientras el Presidente Leguía coronaba al poeta, el pueblo asistía a otra ceremonia: en la casa del poeta se colocaba una placa de bronce: Por la noche Chocano rezó su oración a Santa Rosa de Lima:

> ¡Oh Patrona de América! Abre el piadoso manto
> para que en él refugien veinte pueblos su fe.
> Yo sobre veinte pueblos hago volar mi canto.
> ¡Ponlos tú de rodillas! ¡Yo los quiero de pie!

Chocano es un patriota. En todo encuentra motivo de exaltación. Ama, lucha, siente, sueña; su obra abraza toda la América convulsionada y azotada por motines y revoluciones. Recoge en su canto la voz de América, y la pasión y muerte de sus héroes. Bolívar le inspira un poema (que no terminó): *El hombre sol.* El protagonista aparece como una fuerza poderosa, grave, ceremoniosa, solemne, religiosa.

Si en *Alma América* se veía a un Chocano joven, soñador, viajero infatigable con ansias de emociones nuevas, el Chocano de *Oro de Indias* es el hombre maduro con experiencias amargas no exentas de armonía. Canta al pasado con melancólicas notas, pero también palpita con las más recien-



tes actualidades purificadas con un halo poético. Es cierto que a veces retumba su voz con redobles épicos de broncos sones, pero sabe aunar estos ímpetus con la medida y el ritmo poéticos. Aúna asimismo estirpes y razas bravías; incas y conquistadores quedan fusionados en los versos por obra y gracia de la pluma mágica de un hado peruano, admirador del temple y de la elegancia, heredero de la savia innovadora del pueblo hispano y de la ancestral y entrañable tradición del pueblo del sol.

Canta el poeta al indio:

> Corre en mis venas sangre tuya
> y por tal sangre, si mi Dios
> me interrogara qué prefiero,
> cruz o laurel, espina o flor,
> beso que apague mis suspiros
> o miel que colme mi canción,
> responderíales dudando
> ¡Quién sabe, Señor!

El profesor norteamericano George W. Umprey, de la Universidad de Washington, compara a Chocano con Walt Whitman. Dice: «El hombre de Lima es aristócrata por naturaleza y, naturalmente, reclama parentesco con los caudillos sociales de todos los tiempos». Chocano canta por igual a los conquistadores y a los héroes indígenas de la resistencia. Sano y alegre, enamorado de sí mismo, como un primitivo pastor trashumante, lleva a su canto la exaltación de las fuerzas naturales que en él culminan como en un privilegiado de la especie humana.

El Chocano indio está revestido del Chocano blanco, del diplomático. Es como si dos naturalezas se fundieran en una sola para dar esta exquisita mezcla de «primitivo-culto».

Es el cantor de América. Él mismo lo dice en *Blasón:*

> Soy el cantor de América autóctono y salvaje.
> Mi lira tiene un alma, mi canto un ideal.
> Mi verso no se mece colgado de un ramaje
> con un vaivén pausado de hamaca tropical.

El poeta encuentra poesía en lo viejo y en lo nuevo. Ha condensado ambos. Ha fusionado elementos incoherentes flotantes en el aire tropical desde hacía siglos, y los ha dado forma.

España y Santos Chocano

Las literaturas de Hispanoamérica y de España son como un río caprichoso cuya corriente se bifurca a veces, dejando bellas islas en su transcu-

rrir, para luego reemprender el camino con más caudal. Aunque tropiece con escollos en su cauce, sigue inexorable hacia su desembocadura.

Ciertamente, aún no hemos llegado a la desembocadura de la historia de España e Hispanoamérica, y no hemos llegado, sencillamente, porque aún hay mucho que hacer juntos. Ambos pueblos continúan en su esfuerzo para proyectarse en la historia venidera.

Santos Chocano es quizás el poeta que siente con mayor emoción este continuo reflujo en sus venas. Nadie ha expresado como él lo que millones de seres humanos de ambos lados del Atlántico sienten en sus corazones:

> Y así América dice:
> Oh madre España,
> Toma mi vida entera,
> que yo te he dado el sol de mi montaña
> y tú me has dado el sol de tu bandera.

En Madrid pasó el poeta cuatro años de su vida. La capital de España supo apreciar en su justo valor la obra del gran peruano. Y así triunfó en el Ateneo de Madrid con la lectura de su *Elegía del Órgano*, en memoria de Navarro Ledesma. Estrena y edita su drama poético *Los Conquistadores*. Da una conferencia en la Unión Iberoamericana (1907). Publica a la edad de 31 y 33 años respectivamente dos de sus libros poéticos más representativos: *Alma América* (1906) y *Fiat lux* (1908).

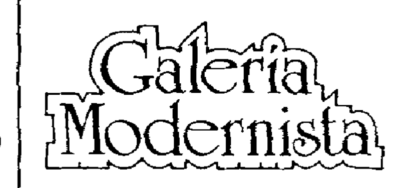
La época transcurrida en España deja, pues, honda huella en el alma sensible del poeta que todo lo aprende y lo analiza con la fina percepción de hombre de letras. España quedó impregnada de la fogosidad y vigor de aquel hombre «fornido, alto, ancho de pecho, las manos recias, el paso firme...», como le retrata Ricardo Rojas en su *Retablo Español*.

En su *Ofrenda a España* leemos:

> Por eso, España, la gloriosa viuda
> que de heráldico orgullo se reviste,
> tendrá un consuelo cuando sienta duda:
> saber que un mundo con amor la asiste
> y con su propia lengua la saluda.

Estos versos expresan, sin duda, el amor de unos pueblos lejanos en la geografía, pero cercanos en la noche de las almas. Y, así, canta en *Blasón:*

> Cuando me siento inca, le rindo vasallaje
> al sol, que me da el cetro de su poder real;
> cuando me siento hispano y evoco el coloniaje,
> parecen mis estrofas trompetas de cristal.
>
> ...
>
> Mi fantasía viene de un abolengo moro:
> los Andes son de plata, pero el león de oro;
> y las dos castas fundo con épico fragor.



Es curioso que una de sus mejores obras indigenistas sea evocadora de los pueblos y tradiciones de España. Sobre *Alma América* dice Unamuno: «Chocano me trajo a otro mundo. Me llevó a América, a la América que se ve, se oye, se gusta, se palpa y se recuerda; y al llevarme a América me trajo a España, la España de nuestras leyendas, y también a la España en que vivo».

Él canta a la vieja América, la de arroyos que arrojan a sus bordes frondosos viejos ecos de historias de un pueblecito incaico que desapareció. Canta al quechua-parlante, que con mirada torva y con cano cabello relata entristecido época de esplendor. Trata historias fantásticas de fuentes cristalinas, de opacos resplandores, de un sol que ya murió. Pero habla también de la otra América, la blanca, la nueva, la cosmopolita, la que cambió muchas formas de vida e instauró nuevas costumbres. Y habla también de España: tan lejana y tan cercana; tan diferente y tan idéntica.

Él es dual e intenso como la misma América. Es genuinamente aristocrático y tiene el orgullo del hombre noble.

España y Santos Chocano son dos conceptos que se unen en el tiempo. En el centro, el poeta y, a ambos lados, América y España. Así, como en una balanza equilibrada: de un extremo el espíritu inquieto que nunca se detiene, los encajes de blonda, la púrpura real: del otro lado, la voz espontánea que clama en lo profundo de la selva, que llama a los cocuyos y a las flores, que llora por las glorias indígenas mientras se extingue la llama incaica, convirtiendo en roja corola el orgullo de un pueblo.

Aurora Pérez Miguel

Bibliografía

CARRANZA, EDUARDO: *Elogio de Chocano.* Prólogo de sus mejores versos en la gran Colombia. Bogotá, 1944.

CASTRO LEAL, ANTONIO: *Las 100 mejores poesías de José Santos Chocano.* México. Ed. Aguilar, 1971.

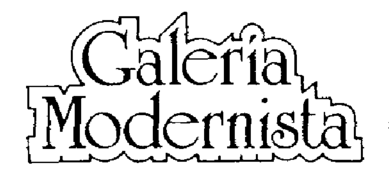
CHOCANO, JOSÉ SANTOS: *Antología Poética.* Madrid, 1962.

———: *Sus mejores poesías.* Lima, 1968.

———: *Poesías Escogidas.* París, 1958.

GUTIÉRREZ CALDERÓN, T.: «El poeta Santos Chocano», en *El Espectador Habanero,* enero, 1938.

LEGUIZAMON, JULIO A.: *Historia de la Literatura Hispanoamericana,* tomo II, págs. 336-342. Buenos Aires, 1945.



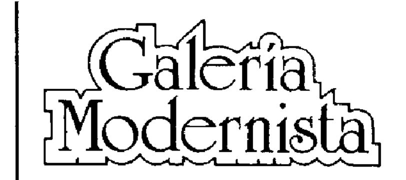
MEZA FUENTES, ROBERTO: «La poesía de José Santos Chocano», en *Anales de la Universidad de Chile* (1935), págs. 99-119.
ROJAS, RICARDO: *Retablo Español*. Ed. Losada. Buenos Aires (1938), págs. 281-284.
SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO: *La Literatura en el Perú*. Buenos Aires, 1939.
———: *José Santos Chocano*. Biblioteca Hombres del Perú. Lima, 1964-65.
———: *Indianismo e Indigenismo en la literatura peruana*. Lima, 1981.
UNAMUNO, MIGUEL DE: «Prólogo» a *Alma América*. Ed. Suárez. Madrid, 1906.

La estética de la crueldad en *Lascas* de Salvador Díaz Mirón

Pese a la singularidad de esta obra y a su indudable rango artístico, *Lascas* apenas ha recibido atención a este lado del Atlántico[1]. Y tampoco demasiado al otro. La razón puede residir en la tradicional aversión de la crítica hispánica —ahíta de prejuicios y con maestros, cuando no conservadores, proclives al timorato krausismo— hacia lo raro, feo o conflictivo. Y Díaz Mirón abunda en todo ello. Ni siquiera en México donde, claro, han aparecido numerosos libros sobre su obra —al fin se trata del mayor modernista mexicano y de uno de los mayores del movimiento estético más potente que ha dado América— se ha estudiado con la asiduidad de otros poetas menores[2].

[1] *Sólo existe una vieja edición de* Lascas, *publicada (1935) en Madrid por Olimpo. Incluso es difícil encontrar poemas sueltos en antologías. Los únicos estudios de eruditos españoles sobre el poeta corresponden a Guillermo Díaz Plaja:* El reverso de la belleza, *Barcelona, Barna, 1956, págs. 70-169. «Mesetas y litorales». El sentimiento de la naturaleza en dos poetas mexicanos [«Manuel José Othón y Salvador Díaz Mirón» en* Abside, *XXX (julio-septiembre de 1957) 3; págs. 338-354 y «Salvador Díaz Mirón» en* Al filo del novecientos, *Barcelona, Planeta, 1971; págs. 109-142. Este último trabajo estudia su etapa inicial premodernista.*

[2] *Las monografías más importantes sobre Díaz Mirón son, en orden cronológico: Alfonso Méndez Plancarte,* Díaz Mirón, poeta y artífice, *México, Antigua Librería Robredo, 1954. Pedro Caffarel Peralta,* Díaz Mirón en su obra, *México, Porrúa, 1956. José Almoina,* Díaz Mirón. Su poética. *México, Jus, 1958. Antonio Castro Leal,* Díaz Mirón: su vida y su obra. *México, Porrúa, 1970. María Ramona Rey,* Díaz Mirón o la exploración de la rebeldía, *México, Rueca, 1974. Leonardo Pasquel,* Salvador Díaz Mirón, *México, Citlaltépetl, 1983. Francisco Monterde,* Salvador Díaz Mirón. El hombre y su obra. *México, Domés, 1984. Este último libro contiene los dos anteriores del autor, amén de varios artículos.*



Así, puede decir Manuel Sol en la mejor edición[3] que conozco de *Lascas:*

> ...sigue siendo un libro poco leído, a pesar de que ocupa un lugar excepcional en la historia de la poesía mexicana tanto por las modalidades poéticas que sintetiza y preludia como por el afán de perfección puesto en juego por el poeta en su composición.

Lascas no ha sido nunca un libro popular ni en su época ni ahora, simple y sencillamente porque *algunos* de sus poemas caían fuera del gusto y sensibilidad del público lector de poesía de aquellas años, acostumbrado al romanticismo o postromanticismo, esto es, al «primer Díaz Mirón», y a que entrañaba serias dificultades de carácter estético, léxico y sintáctico»[4].

Por otro lado, Díaz Mirón fue un personaje conflictivo en obra y vida. Nacido el 14 de diciembre de 1853, a los veinticinco años queda inútil del brazo izquierdo a consecuencia de los disparos de Martín López a quien había provocado. Gustaba de dibujar a tiros de revólver las iniciales de su nombre. En 1879 reta al gobernador Luis Mier y Terán. Éste consigue que un jurado compuesto por amigos suyos falle la nulidad del duelo, aunque en este caso acompañaba la razón al poeta.

En 1892 es provocado y agredido por Federico Wólter, al que mata de dos disparos. El episodio le deja con cicatrices en la cabeza y en el alma que le acompañaron siempre, pues pasó cuatro años en la cárcel sin que saliera el juicio en el que, finalmente fue absuelto. De su estancia en prisión procede la mayor parte de la redacción de *Lascas,* y su posterior actividad política nunca volvió a ser tan honrada e idealista como lo había sido hasta entonces.

En 1910 provoca un incidente con otro diputado, Juan C. Chapital, al que, además, dispara. El agredido, hombre muy fuerte, consiguió desviar el brazo del poeta y no fue herido. A Díaz Mirón se le desaforó como diputado y volvió a pasar seis meses en prisión. Participó como protagonista en otros duelos, dando muerte a alguna otra persona, como Roberto Berea Arzamendi. Las anécdotas que dan fe de su carácter orgulloso, irascible y pendenciero son, por demás, numerosas. Tanto es así que en 1925, con motivo de un homenaje que se le quiso rendir, un grupo de poetas vanguardistas mandó al comité organizador este telegrama:

> En vista calentamiento ese Comité para encontrar digno homenaje a poeta Pérez [sic] Mirón, sugerimos consista en pistola con inscripción memorables hazañas[5].

Hasta el fin de sus días siguió con las pendencias. En 1927 agrede a un alumno del colegio del que era director y es cesado. Murió el 12 de junio de 1928[6].

Personalidad, pues, fuertemente atractiva y que, como se dijo, sorprende no haya deparado más interés en nuestros predios. Personalidad que se

[3] *Salvador Díaz Mirón,* Lascas. *Edición, introducción y notas de Manuel Sol T., Universidad Veracruzana, 1987. En adelante, citaré por esta edición. Existen nueve ediciones anteriores de la obra, amén de las selecciones o poesías completas que las incluyen.*

[4] Op. cit., *pág. 9.*

[5] *Manuel Maples Arce,* Soberana Juventud, *Madrid, 1967, pág. 190.*

[6] *En su mayor parte estos datos biográficos están extraídos del excelente libro de Antonio Castro Leal citado en la nota 2.*

transparenta claramente en su poesía donde aparece con nitidez su cualidad de típico *macho* mexicano, favorecida por su buena posición económica e incrementada por los beneficios que le reportaba la exclusividad de las casas de juego en todo el estado de Veracruz[7]. Por lo que se ve, sus escrúpulos éticos, como en tantos casos, eran sólo parciales.

Este extraño personaje da a las prensas en 1901 este libro cuajado de sensibilidad, fiereza y brillantez donde esplende con luz propia lo que fue una de las constantes del modernismo: el chapoteo en la degradación y el extrañamiento que acompañó a su rutilante estética.

Los modernistas habían vuelto a dar carta de naturaleza a la tradición del malditismo, que, aunque fundamentada en los románticos, se había mantenido sin quiebras a lo largo de todo el siglo XIX. Su poesía es una constante exposición de la imposibilidad de concertar ideal y experiencia *(los azoramientos del cisne entre los charcos)*, como se expresa en esa deslumbrante Biblia de la contradicción modernista que constituye el primero de los dos nocturnos de *Cantos de vida y esperanza.*

Pero no debe olvidarse que no sólo se trataba de la consabida tensión espiritual que afecta a todo creador. El mundo que pisaba el modernista —español o iberoamericano— fini o primisecular era un mundo duro, negro y expresionista en su cotidianeidad, donde miseria, desmesura, crueldad y tremendismo eran moneda corriente. La realidad no permitía el mantenimiento constante de una idealización culpable. La truculencia de la vida no podía permanecer alejada de sus manifestaciones estéticas. El exceso estaba en ella como en la estética del modernismo. Como la bohemia —inquerida, la llamó Rubén—, no era elección sino necesidad y recurso, independientemente de que se termine por amar las pajas entre las que se nace. Frente al *jardín cerrado* se alzaba la *montaña de cieno*[8].

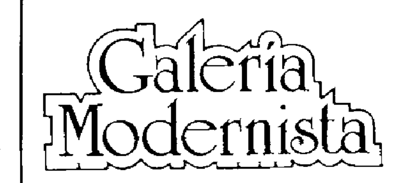
Lascas contiene 1618 versos distribuidos en 40 poemas. Un setenta por ciento de estos contiene elementos que pudiéramos denominar feístas. Ya el soneto que abre el libro, «A mis versos», nos justifica desde sus tercetos las guías conductoras de Díaz Mirón:

> Pero hay siempre valer en las rimas.
> ¿Por qué duran refranes? Por ellas,
> y no suelen llevarlas opimas.
>
> Id, las mías, deformes o bellas,
> inspirad repugnancias o estimas,
> pero no sin dejar hondas huellas (vv. 9-14).

Se adscribe, pues, a Díaz Mirón a una suerte de expresionismo naturalista que parece privilegiar la comunicación a través del impacto.

[7] *VV. AA.* Antología de crítica literaria. *Jus, México, 1969. Tomo I, pág. 151.*

[8] *Referidos únicamente al ámbito peninsular, pueden encontrarse interesantes ejemplos en la antología de Pedro J. de la Peña,* El feísmo modernista, *Madrid, Hiperión, 1989.*



En el segundo, la «Epístola Joco-Seria», vuelve a darnos claves de su teoría estética:

> ¿Que la nota poluta y la torva
> vibran mucho en el son de mi tiorba?
> En el mundo lo dulce y lo claro
> son, por ley de la suerte, lo raro.
> ¿Cómo hacerlos aquí lo frecuente?
> No: la cámara oscura no miente.
> Además: la tragedia sublime
> es piedad y terror, sangra y gime (vv. 65-72).

Limpieza, felicidad, ternura identificadas con lo *raro,* que, por cierto, es lo que atrae a Díaz Mirón, autor en palabras de Luis Miguel Aguilar del «libro más extraño de la poesía mexicana»[9], dentro de una tradición lírica en la que no abundan los libros excéntricos»[10].

Pero es en *Ecce Homo* donde, con una curiosa variante del zéjel, el poeta nos da las pautas más notorias:

> Sé que la humana fibra
> a la emoción se libra,
> pero que menos vibra
> al goce que al dolor.
> Y en arte no me ofusco;
> y para el himno busco
> la estética del brusco
> estímulo mayor.
>
> Mas no en aleve audacia
> demando a la falacia
> la intensa y cruda gracia,
> como un juglar sutil.
> A la verdad ajusto
> el calculado gusto,
> bajo el pincel adusto
> y el trágico buril.
>
> Y el daño es tema propio
> a mí, que bebo en opio
> el sueño, y hago acopio
> de lágrimas de hiel (vv. 1-20).

Confluían, pues, en la poesía de Díaz Mirón, las corrientes estéticas de su tiempo, las peculiaridades del mundo físico en que se desenvolvió y, sobre todo, las inclinaciones personales: una sensibilidad extraña, abrupta, fuertemente sensual y agresiva que deparaba flores de continua rebeldía. Rebeldía que tan pronto tocaba el registro personal, como el erótico social para derivar, incluso, al sagrado-nihilista que identificaba poesía con el mal. En los versos finales de *Cintas de sol* en que se describe el dolor de una mujer loca por la muerte de su hijo justifica románticamente esa rebeldía poética como protesta ante lo deleznable del mundo. El poeta no lo es si no se alza fieramente contra la fiereza del entorno:

[9] *Presentación a su edición de* Lascas, *México, Premiá, 1979, s. p.*

[10] *El propio Luis Miguel Aguilar hace referencia a alguno de ellos.* Op. cit., *s. p.* Zozobra *de Ramón López Velarde,* Poemas proletarios, *de Salvador Novo,* Tarumba *de Jaime Sabines serían los casos más reseñables.*

La poesía canta la historia;
y pone —fértil en pompa espuria—,
a mal de infierno burla de gloria.

Es implacable como una furia,
y pegadiza como una escoria,
e irreverente como una injuria (vv. 37-42).

Erotismo y muerte

Con todo esto no es sorprendente que Eros y Tánatos sean polos habituales en la poesía diazmironiana, como lo son en toda la estética finisecular, siempre bajo el prisma de lo original y raro. En el difícil, oscuro y conceptuoso poema IX, «Pepilla», por otra parte lleno de plasticidad, nos presenta a esta muchacha consciente de su belleza y deseosa de exhibirla, pero también agitada por una sensualidad efervescente: «acre aroma de opima y jugosa/pubertad en febril abstinencia». En su gusto por los violentos contrastes, Díaz Mirón nos trae su yo poético en una oscura metáfora fálica «misterio del hongo», que resume su tan retorcida como atractiva imaginería.

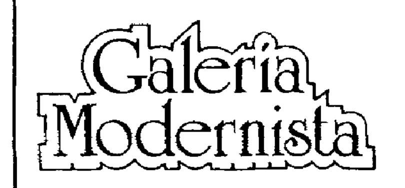
Si en celoso y colérico ensayo
increpo y rezongo,
por traer el misterio del hongo
flor triunfal en su pompa de mayo,
la doncella me tira del sayo
y a besos me aguisa;
pero no sin mostrarse insumisa (vv. 31-36).

El poema XIII, «Vigilia y sueño», es otro ejemplo de ese erotismo femenino, pugnaz por insatisfecho, que tantas muestras produce en el simbolismo y el modernismo[11]. Una joven resiste el acoso de su novio y, luego, en su cuarto, sueña que un querube la viola. También aparece en él, la superioridad de la apariencia sobre la realidad, otro de los *topos* modernistas.

Es el largo «Idilio», uno de los poemas más atacados del libro desde un criterio moral por su crudeza y, también, uno de los más bellos y característicos. En su primera parte de 61 versos hay una descripción del paisaje que debe contarse como una de las más fascinantes de la poesía en castellano de todas las épocas. En ella aparece el contraste de la suma plasticidad con la estética cruel y deformada y con claros resabios naturalistas:

Distante, la choza resulta montera
con borla y al sesgo sobre una mollera.
El sitio es ingrato, por fétido y hosco.
El cardón, el nopal y la ortiga
prosperan; y el aire trasciende a boñiga,
a marisco y a cieno; y el mosco
pulula y hostiga (vv. 10-16).

[11] *Al respecto del tema de la masturbación femenina, véase el excelente estudio de Bram Dijkstra,* Ídolos de perversidad, *Barcelona, Debate-Círculo de Lectores, 1994.*



Un pesado alcatraz ejercita
su instinto de caza en la fresca.
Grave y lento, discurre al soslayo,
escudriña con calma grotesca,
se derrumba cual muerto de un rayo,
sumérgese y pesca.

Y al trotar de un rocín flaco y mocho,
un moreno, que ciñe *moruna*,
transita cantando cadente tontuna
de baile *jarocho*.
Monótono y acre gangueo,
que un pájaro acalla, soltando un gorjeo... (vv. 42-53).

En este marco una rústica huérfana se nos describe así:

Blondo y grifo e inculto el cabello,
y los labios turgentes y rojos,
y de tórtola el garbo del cuello,
y el azul del zafiro en los ojos.
Dientes albos, parejos, enanos,
que apagado coral prende y liga,
que recuerdan, en curvas de granos,
el maíz cuando es tierno en la espiga.
La nariz es impura, y atesta
una carne sensual e impetuosa... (vv. 73-82).

El naturalismo se hace evidente en la alusión a sus orígenes, aunque, siempre el contraste romántico, simbólico y modernista, termine con la imagen cenital que confunde ideal y naturaleza:

La payita se llama Sidonia.
Llegó a México en una barriga,
en el vientre de infecta mendiga
que, del fango sacada en Bolonia,
formó parte de cierta colonia
y acabó de miseria y fatiga.
La huérfana ignara y creyente
busca sólo en los cielos el rastro;
y de noche imagina que siente
besos ¡ay! en los hilos de un astro (vv. 87-96).

Como en los casos vistos anteriormente, esta rapaza, también urgida por las pulsiones de la naturaleza, deambula confusa por las montaraces soledades hasta sugerirse el incesto:

Y por siembras y apriscos divaga
con su padre, que duda de serlo;
y el infame la injuria y la estraga
y la triste se obstina en quererlo.
Llena está de pasión y de bruma,
tiene ley en un torpe atavismo,
y es al cierzo del mal una pluma...
¡Oh pobreza! ¡Oh incuria! ¡Oh abismo! (vv. 112-119).

En la última parte, el poema se vuelve a sumergir en una rutilante, efectista y mareante descripción paisajística y vuelve a surgir el elemento provocador de la lujuria en la figura de un «borrego de gran cornamenta/ y pardos mechones de lana mugrienta» que copula con una oveja. Los versos finales son antológicos:

La zagala se turba y empina...
y alocada en la fiebre del celo,
lanza un grito de gusto y de anhelo...
¡Un cambujo patán se avecina!

Y en la excelsa y magnífica fiesta,
y cuál mácula errante y funesta,
un vil zopilote resbala,
tendida e inmóvil el ala (vv. 166-173).

La capacidad de Díaz Mirón para combinar ideal, descripción, anécdota, referencias clásicas y humanísticas con su perturbadora visión del mundo aparece por doquier en este *Idilio*, desde cuyo título ya se nos sugiere el sarcasmo. Como de costumbre, los extremos se tocan, la crueldad y fiereza del poeta va casi siempre acompañada de la piedad por los desdichados, el sarcasmo comparece con el rictus de ternura, el mexicanismo[12] con el cultismo. Estamos en pleno revoltijo de tendencias que ejemplifican esa *conjunctio oppositorum*, tan representativa del fin de siglo y por la que camparon desde el romanticismo a las vanguardias y que tuvo sus referentes más explícitos en simbolismo, modernismo y expresionismo, sin olvidar los pujos herméticos y teosóficos de los que, al parecer, Díaz Mirón se mantuvo más alejado que otros contemporáneos, sin que esto implique su exclusión de los mismos[13]. No me resisto a reproducir otros versos paisajísticos de *Idilio* que ejemplifican alguna de estas afirmaciones:

El fausto del orbe sublime
rutila en urente sosiego;
y un derribo de paz y de fuego
baja y cunde y escuece y oprime.

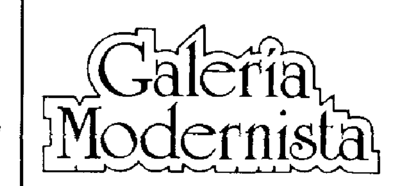
Ni céfiro blando que aliente, que rase,
que corra, que pase.

Entre dunas aurinas que otean,
tapetes de grama serpean,
cortados a trechos por brozas hostiles,
que muestran espinas y ocultan reptiles.
Y en hojas y tallos un brillo de aceite
simula un afeite.

La luz torna las aguas espejos;
y el mar sin arrugas ni ruidos
reverbera con tales reflejos,
que ciega, causando vahidos.

[12] Siendo un poeta de registros tan naturalistas y que no vacila en utilizar el léxico local, de su poesía están ausentes los tópicos del mexicanismo, el color local y la mitificación legendaria. No encontraremos en él cuchillos de obsidiana, ni referencias al imperio azteca.

[13] Parece extraño, de cualquier modo, que dado el ambiente de la época y del mismo México con un fuerte arraigo de la masonería, Díaz Mirón no tuviera alguna relación con estas cuestiones. Para aclararlo sería imprescindible la buena biografía que reclaman algunos estudiosos y que, al parecer, no se ha podido llevar a cabo por el empeño de los descendientes en obstaculizar, más que en facilitar, las investigaciones. Hecho, por desgracia, frecuente en el ámbito hispánico, hasta hace poco tan buen caldo de cultivo para la gazmoñería. En el caso de Salvador Díaz Mirón sus características personales pueden explicar los temores. Pero la ocultación da pábulo a suposiciones que pueden ser más crudas que la realidad. No se comprende, en todo caso, la salvaguarda de la intimidad a más de medio siglo de su muerte.



El ambiente sofoca y escalda;
y encendida y sudando, la chica
se despega y sacude la falda,
y así se abanica (vv. 137-156).

Claudia es otro extenso poema (140 versos), repleto de erotismo, en el que una mujer lucha contra la pasión por su cuñado, encerrándose en su cámara, desafiando en un esquife al mar embravecido, lanzándose al galope o azotándose con una soga, alegorías, como se ve, de una pasión desbordada que no hace sino incrementarse con la huida o el cultivo de la expiación:

Y en el espasmo súbito que al vuelo
de la colgante y columpiada soga
muerde y crispa las carnes del chicuelo,
Claudia, gime, se increpa y se desfoga,
y a pezones erguidos mira el cielo
y aun osa blasfemar porque se ahoga (vv. 67-72).

Finalmente se suicida dejando huir su bajel en las mismas aguas mexicanas que, pocos años después, verían desaparecer a Arthur Cravan, otro mito de la literatura maldita. El poema, de gran fuerza y originalidad, tampoco ha sido estudiado, como tantos otros de Díaz Mirón, que, en su extrañeza, parece concitar el miedo o el desvío de los analistas.

Pero también en los poemas estrictamente amorosos en los que parece excluirse el pujo erótico como «A ti» y «A ella», que parecen mostrar en la insignificancia de su título el pudor del poeta hacia sus propios sentimientos, se muestra la lateralidad de Díaz Mirón. «A ti» es un soneto autobiográfico que, según Almoina[14], está dirigido, lo mismo que «A ella» a alguien que «ilumina una esperanza y... sombrea una decepción». Su violenta expresividad se vierte en este caso hacia sí mismo, platónicamente, indigno de merecerla:

...y resulto en mi prez un vil gusano
que a un astro empina la bestial cabeza.

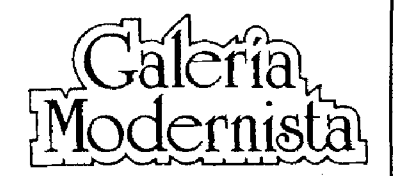
Quiero pugnar con el amor; y en vano
mi voluntad se agita y se endereza
como la grama tras el pie tirano.

Humillas mi elación y mi fiereza;
y resulto en mi prez un vil gusano
que a un astro empina la bestial cabeza (vv. 7-14).

No recogen las bibliografías, el ácido y bienhumorado comentario que Antonio de Valbuena, dedicó a este poema en 1902[15]. El leonés, crítico cerval y arbitrario pero agudo y desopilante, es hoy un ausente absoluto, como tantos otros que, desde posturas conservadoras, se atrevieron a pugnar en contra de las valoraciones establecidas. Arremetió contra la Academia,

[14] Op. cit., *pág. 251.*

[15] *Antonio Valbuena (Miguel de Escalada),* Ripios Ultramarinos, *Montón 4.°, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1902, págs. 95-101.*



contra aristócratas, postrománticos, modernistas y modernos de toda laya con la gracia y agresividad que hoy echamos tantas veces en falta en los críticos que, por serlo, automáticamente, se impostan. Entre otras perlas, tilda al poema de «soneto purgante» y a Díaz Mirón de «poeta mediano», aunque lo antepone en su clasificación a «otro poeta mucho peor, Manolín Gutiérrez Nájera (que ya se murió de puro malo)»[16]. Como se ve la crueldad, tanto en la estética, como en otros campos, era moneda frecuente en la época.

«A ella» es otro soneto en el que también aparece la protesta del amante desdeñado, éste sí recogido en muchas antologías, y en el que tampoco falta la nota discordante:

> Obrando tú como rapaz avieso,
> correspondiste con la trampa al trino,
> por ver mi pluma y torturarme preso (vv. 9-11).

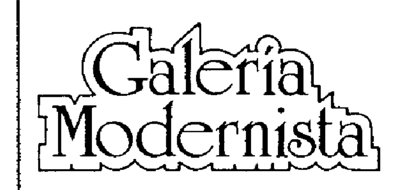
La familiaridad con la muerte, tan presente en la cultura mexicana, se muestra muchas veces cuajada de una extraña atracción y un acentuado sensualismo. Se habló de «Cintas de sol» en el que se describe la locura de una madre provocada por la muerte de su hijo y es en el poema siguiente, «Duelo», donde Díaz Mirón expresa su propio dolor ante el óbito de su padre, acontecido en 1895, cuando él se encontraba en prisión de la que se le dejó salir para visitar el lecho mortuorio: «Llego entre dos esbirros, que no dudan/ de que a un monstruo feroz guardan y aquietan» (vv. 1-2). Como reseña Manuel Sol en su edición de *Lascas*[17], «este poema... por sus violentos contrastes entre lo sórdido y lo sublime, lo naturalista y lo preciosista, las expresiones del lenguaje hablado y las del lenguaje escrito, los vulgarismos y los cultismos, es considerado por Pedro Caffarel Peralta como uno de los ejemplos de los que Díaz Mirón entendía como *la estética del brusco/ estímulo mayor* («Ecce homo», vv. 7-8)». No faltan en él los dejes quevedescos:

> Y ante la forma en que mi padre ha sido,
> lloro, por más que la razón me advierta
> que un cadáver no es trono demolido,
> ni roto altar, sino prisión desierta (vv. 16-19),

ni tampoco el extraño retruécano metafísico que es como un destello de modernidad y concentración expresiva:

> Oigo decir de mi destino a un chusco:
> «Talento seductor; pero perdido
> en la sombra del mal y del olvido...
> Perla rica en las babas de un molusco
> encerrado en su concha y escondido
> en el fondo de un mar lóbrego y brusco... (vv. 42-47).

[16] Op. cit., *pág. 95.*
[17] Op. cit., *pág. 80.*



«Al destino la dicha es una injuria» nos va a decir en otro de los grandes poemas de *Lascas* («Dea», v. 143) y ésta, tan imbricada en el friso modernista, consideración de cualquier trayectoria vital nunca va a estar ausente de la visión diazmironiana.

El poema VIII, fechado un día después del anterior, (5 de enero de 1895) y titulado «El muerto», nos remite, pues, directamente a otra recreación del impacto que le causa el cadáver de su padre. En los tercetos finales vuelve a aparecer todo el expresionismo cruel y sin matizaciones que caracteriza la visión del poeta:

> El ojo mal cerrado tiene abertura
> que muestra un hosco y vítreo claror de duelo,
> un lustre de agua en pozo yerta en su hondura.
>
> Moscas espanto y quito con el pañuelo;
> y en la faz del cadáver sombra insegura
> flota esbozando un cóndor al par que un velo (vv. 9-14).

Pero es otro soneto, «Ejemplo», una de las más admirables muestras de la conflictiva y multidireccional estética de la crueldad diazmironiana, en los poemas que tienen como motivo la muerte. Lo reproduzco completo.

> En la rama el expuesto cadáver se pudría,
> como un horrible fruto colgante junto al tallo,
> dejando testimonio de inverosímil fallo
> y con ritmo de péndola oscilando en la vía.
>
> La desnudez impúdica, la lengua que salía,
> y alto mechón en forma de una cresta de gallo,
> dábanle aspecto bufo; y al pie de mi caballo
> un grupo de arrapiezos holgábase y reía.
>
> Y el fúnebre despojo, con la cabeza gacha,
> escandaloso y túmido en el verde patíbulo,
> desparramaba hedores en brisa como racha,
>
> mecido con solemnes compases de turíbulo.
> Y el Sol iba en ascenso por un azul sin tacha,
> y el campo era figura de una canción de Tíbulo.

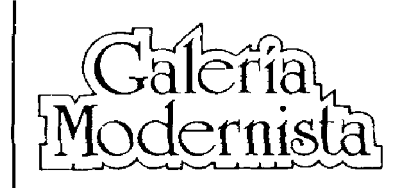
El poema tiene todos los visos de estar basado en una observación real en unos tiempos en que esta escena no debía ser demasiado extraña en los caminos mexicanos. Toda la crueldad de la imagen descarnada del fantoche ahorcado es expresada con la potencia característica del léxico de nuestro poeta pero, excepcionalmente, en los últimos versos, se muestra el contraste con la naturaleza esplendorosa que nos hace considerar este poema como una muestra de la funesta obra del hombre frente a la belleza e inocencia del entorno natural. En efecto, ese «horrible fruto colgante» es como un error («inverosímil fallo») provocado por la acción humana que convierte lo que debieran ser los carnosos y munificentes frutos del árbol

en un espantajo maloliente y patético. La impactante representación visual del primer cuarteto se incrementa en el segundo con los rasgos naturalistas y preesperpénticos («alto mechón en forma de cresta de gallo») que siluetean la figura del ahorcado. Como se dijo, sólo una versión del natural puede explicar los detalles. El contraste con la acción humana se percibe también en la crueldad de esos arrapiezos que espantan su terror con la mofa.

El contraste del horror y la muerte con la naturaleza viva se vuelve a plantear en el primer terceto, pero es en esos dos anticlimáticos versos finales, donde vemos todo el alejamiento del hombre de su paraíso, todo el error que constituye su peripecia.

El poema XXX, «Paquito», tiene un tono sentimental y retórico muy distinto de los hasta ahora comentados, aunque fuera más frecuente en las etapas precedentes a *Lascas.* El protagonista es un niño que, en su desvalimiento, se postra en expiación ante la tumba de su madre («Mamá, soy Paquito;/ no haré travesuras», repite el estribillo final) como reclamando ayuda ante lo aciago de su destino. Frente al drama humano y, con una técnica que algo nos recuerda a la del tan distinto poema visto anteriormente, se repite el motivo: «Y un cielo impasible/ despliega su curva». El sentimentalismo casi dickensiano no tiene la extrañeza de otras ocasiones pero ofrece una buena muestra de que, sea cual fuere el tono, el universo mental del poeta abunda en las mismas obsesiones:

> Buscando comida,
> revuelvo basura.
> Si pido limosna,
> la gente me insulta,
> me agarra la oreja,
> me dice granuja
> y escapo con miedo
> de que haya denuncia (vv. 25-32).
>
> Me acuesto en rincones
> solito y a oscuras.
> De noche, ya sabes,
> los ruidos me asustan.
> Los perros divisan
> espantos y aúllan.
> Las ratas me muerden,
> las piedras me punzan... (vv. 49-56).
>
> Papá no me quiere
> está donde juzga
> y riñe a los hombres
> que tienen la culpa.
> Si voy a buscarlo,
> él bota la pluma,
> se pone furioso,
> me ofrece una tunda.



Mamá, soy Paquito;
no haré travesuras.

Y un cielo impasible
despliega su curva (vv. 61-72).

En otro extraordinario poema paisajístico, «Beatus ille», motivado por el contraste entre su estancia en la cárcel y su posterior aposentamiento en la apacible Xalapa, vuelve a aparecer el tema de la muerte al final del mismo. Pese a la evidente reminiscencia estoica, Díaz Mirón tampoco puede prescindir de su tremendismo y violencia expresiva:

Sobre anónima huesa
árbol piadoso y tétrico derrumba
«guirnalda que le pesa»,
pompa que treme y zumba
y caricia y plañido es a la tumba.

La madre tierra es leve
al cadáver que allí se desmorona,
que sólo a un sauce debe
—en los palmos que abona—,
copioso llanto y liberal corona (vv. 51-60).

El vitalismo visceral del poeta mexicano trasciende, pues, tanto sus visiones de lo erótico como de lo tanático y se muestra explosivo en sus manifestaciones de potencia verbal[18]. Erotismo, muerte y naturaleza andan conjugados en un mosaico donde se oponen al tiempo que se confunden. Como ejemplo de este vitalismo en conjunción con lo erótico puede citarse su versión en soneto el *carpe diem,* que titula «Canción medioeval» y en el que tampoco puede obviar su temperamento y combina la llamada al placer con la burla al viejo:

¡Oh tú la de crin rubia, luenga y rizada,
que caída en torrente barre las losas,
y que volando incita las mariposas,
porque así luce aspecto de llamarada!

Linajuda Regina que, por taimada,
finges al viejo duque modelo a esposas,
y de sus canas dices honestas cosas,
más dignas de la espuma de una cascada.

Ven y place al que tiene la voz dorada,
y perennes ortigas y eternas rosas,
y en el talón espuela y al cinto espada.

No ignores que los himnos hacen las diosas.
¡Oh tú la de la crin rubia, luenga y rizada,
que caída en torrente barre las losas![19]

Incluso en alguno de los escasos poemas a los que pudiéramos tildar de convencionales, como «A la señorita Julia Zárate», dos serventesios que

[18] *La misma referencia al* sauce *(v. 58) es otra muestra de esa conjunción antitética: vida-muerte. El sauce, símbolo de la muerte por su morfología, lo es también de la ley divina y de la inmortalidad, al igual que la acacia masónica, por la vivacidad y capacidad de supervivencia de las ramas cortadas y replantadas. V., por ejemplo, Jean Chevalier y Alain Gheerbrant,* Dictionnaire des symboles, *París, Laffont/Jupiter, 1982, pág. 849. J.C. Cooper,* An illustrated encyclopaedia of traditional symbols, *London, Thames and Hudson, 1979, pág. 192. Philippe Seringe,* Les symboles, *Genève, Helios, 1988, pág. 228.*

[19] *Excepcionalmente no estoy de acuerdo con la opinión de Manuel Sol que comenta, en cuanto a los versos 7 y 8: «el poeta sugiere que la "taimada" Regina, respecto a las "canas" de su marido repite "las honestas cosas" que dicen sobre las canas de la vejez, pero que estas palabras tienen tanto sentido como las formas caprichosas de la espuma y el ruido de las aguas de una cascada».* Op. cit., *pág. 104. «La espuma de una cascada» parece más bien sugerir la inconsistencia de la espuma de una cascada que, pese, a su espectacularidad, no es sino vapor inaprehensible y apariencia. No se olvide tampoco el simbolismo erótico de los dos sustantivos.*



parecen un obvio trabajo de álbum o encargo, aparece la fiereza vitalista de Díaz Mirón:

> No te des al acaso. Dios no envía
> la suprema beldad a cualquier gusto.
> ¡La manda para ser en la porfía
> botín al fuerte y galardón al justo! (vv. 5-8).

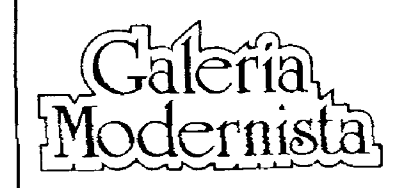
Prisión y soberbia

Para un hombre como él, la experiencia de la prisión debió ser más traumática de lo normal. Y *Lascas* es un libro en gran parte escrito en la cárcel, que se incluye en la inmensa cantidad de obras maestras que se gestaron en esas condiciones. Las alusiones a su circunstancia, tan apropiadas para la manifestación de su estética y visión del mundo no faltan, claro, en el libro, aunque debamos centrarnos en tres poemas que la tienen como elemento fundamental. El primero de ellos, «Excélsior» —fechado en la cárcel de Veracruz en julio de 1892 poco después de la muerte de Federico Wólter y que, aunque constituye el número V del libro, es el primero de los que escribió— es un grito de protesta en el que se muestra como en pocos lugares su carácter pugnaz:

> ¡Infames! Os agravia
> que un alma superior aliente y vibre;
> y en vuestro miedo, trastocado en rabia,
> vejáis cautivo al que adularais libre.
>
> Cruel fortuna dispensa
> favor al odio de que hacéis alardes.
> Estoy preso, caído, sin defensa...
> ¡Podéis herir y escarnecer, cobardes!
>
> Al mal dolor procuren
> fuerza y laurel que la razón no alcanza.
> ¡Aún sé cantar, y en versos que perduren
> publicaré a los siglos mi venganza! (vv. 9-20).

La tan característica soberbia del poeta excluye la depresión y lo único que le interesa reseñar, al par de la injusticia que con él se comete, es la superioridad y la amenaza con que conmina a sus enemigos.

Cuando llevaba más de tres años de cautiverio, el tono es distinto. En «La oración del preso», fechado en septiembre de 1895, sin perder un ápice de virulencia, el poema ya no se dirige a sus enemigos sino que es un planto a semejanza del bíblico *Libro de Job* en el que el escéptico y extraño católico que era Díaz Mirón pide socorro a Dios. Sin embargo, hable con quien hablare, siempre se le reconoce:



> Habito un orco infecto; y en el manto
> resulto cebo a chinche y pulga y piojo;
> y afuera el odio me calumnia en tanto.
>
> ¿Qué mal obré para tamaño enojo?
> El honor del poeta es nimbo santo
> y la sangre de un vil es fango rojo (vv. 13-18).

Su lengua encuentra registros hoscos, incluso cuando quiere resalta la misericordia de quien le permite un bastidor de esparcimiento. «Dea» refiere sus idealizaciones escapatorias durante su estancia en el hospital de San Sebastián, al que fue trasladado desde la cárcel por una afección respiratoria. En su mirada hay desdén y arrogancia junto al agradecimiento al innominado vigilante:

> Al Sur, hermoso como inculto predio,
> un parquecillo ruin en cuyo medio
> un zócalo mezquino espera en vano,
> con una obstinación que infunde tedio,
> la estauta de un grande hombre mexicano.
>
> He ahí mi asilo y mi contorno. Cruda
> flegmasía me trajo de mazmorra
> a celda en que perezco de modorra
> y que, quizá por imitarme, suda.
> Compasivo guardián me imparte ayuda;
> y cuando halla ocasión me da permiso
> de visitar un rato el paraíso (vv. 22-33).

Aún hay otro poema (noviembre de 1892), «A Tirsa», que, al parecer, hace referencia a una carta de consuelo que recibió el poeta de una misteriosa corresponsal, escrita con sangre («Y un consuelo has escrito a mis penas;/ y la tinta consagra el favor,/ si es carmín que ha corrido en tus venas/ y por mí no ha pintado un rubor»). El agradecimiento no excluye la manifestación de sus obsesiones:

> Trovo aún por venganza en la escoria.
> A rivales mi prez causó mal,
> y en mi afrenta redoro mi gloria
> y en la herida reclavo el puñal (vv. 29-32).

¡Qué lejano del patetismo y la conmiseración hacia sí mismo de muchos de los grandes poemas de Rubén! Sin embargo, no podemos dejar de sentir cierta ternura hacia alguien que tan paladinamente declara su excelsitud. Quien era tan proclive a la desmesura y, siendo poeta, no podía dejar de utilizarla en apoyo de su vanidad.



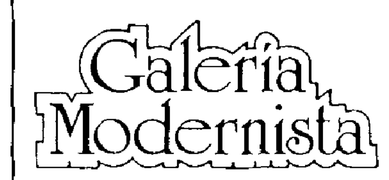
Rebeldía y malditismo

Ya se habló de los primeros versos *Ecce homo* como muestra y manifiesto de la estética diazmironiana. En este poema fundamental aparece también —como el título referencia— la personalidad desnuda del autor mezclando su destino fatal con el ideal inaccesible en las consabidas formas simbólicas y empíreas de luz, nube, fulgor, mecanismos ascensionales que se mezclan con los resabios románticos en forma de cimas y tempestades. La rebeldía ante el destino, la aspiración al ideal y la inmersión en el barro eran constantes en la tradición poética más alta desde hace casi un siglo. Díaz Mirón las expresa quizá con más nitidez que ningún otro poeta de su contexto:

> Ni el santo influjo vuestro
> suaviza mi siniestro
> destino, donde un estro
> enrosca y alza luz.
> Y a empuje por caída,
> avanzo más la vida,
> maltrecha y abatida
> como arrastrada cruz.
>
> Mi gloria está en la nube
> que por el cielo sube,
> llevando, no un querube,
> sino una tempestad,
> y en el fulgor que anima
> la yerma y blanca cima,
> la cumbre que sublima
> tristeza y soledad (vv. 41-56).

Pero es en el poema XXIV, «Gris de perla» de ostentosos versos icosílabos, donde la inaccesibilidad del ideal alcanza una expresión más directa, donde la sinceridad del autor reconoce sus batidas en el cieno ante la insuficiencia de la palabra, ante la imposibilidad de la totalidad y la belleza. Sin llegar a la excelsitud casi sobrenatural de Rubén Darío, sus conclusiones se asemejan a las de ciertos versos de *Cantos de vida y esperanza* que abundan en ese resignado patetismo que no era precisamente el de nuestro poeta. Sin embargo, en «Gris de perla» vemos a un Díaz Mirón que, aún sin prescindir de sus habituales rasgos expresivos, reconoce el fracaso de su lucha:

> Siempre aguijo el ingenio en la lírica: y él en vano al misterio se asoma
> a buscar a la flor del Deseo vaso digno del puro Ideal.
> ¡Quién hiciera una trova tan dulce, que al espíritu fuese un aroma,
> un ungüento de suaves caricias, con suspiros de luz musical!
>
> Por desdén a la pista plebeya, la Ilusión empinada en su loma
> quiere asir, ante límpidas nubes, virtud alta en sutil material;



pero el Alma en el barro se yergue, y el magnífico afán se desploma,
y revuelca sus nobles armiños en el negro y batido fangal.

La palabra en el metro resulta baja y fútil pirueta en maroma,
y un funámbulo erecto pontífice lleva manto de pompa caudal;
y si el Gusto en sus ricas finezas pide nuevo poder al idioma,

aseméjase al ángel rebelde que concita en el reino del mal.
¡Quién hiciera una trova tan dulce, que al espíritu fuese un aroma,
un ungüento de suaves caricias, con suspiros de luz musical!

Pese al reconocimiento del fracaso es él: el poeta rebelde que acosa el malditismo con orgullo luciferino: «...el Alma en el barro se *yergue,* y el *magnífico* afán se desploma y revuelca sus *nobles armiños en el negro y batido fangal»;* «aseméjase al *ángel rebelde que concita en el reino el mal».*

En «Pinceladas», la luna asume el símbolo del ideal pero, aún en su «sacra majestad, parece/ la cabeza de un dios enfermo y triste» que en su morbosa apariencia vuelve a representar la imposibilidad de la totalidad y del cumplimiento del deseo:

Y su místico imán turba la calma,
y prende un ala torpe al grave anhelo,
y suscita en el ponto y en el alma
ciego y estéril ímpetu de vuelo (vv. 31-36).

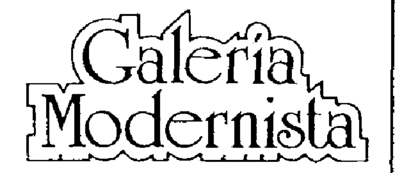
La inevitable renuncia al ideal puede sumir a Díaz Mirón en la reflexión desencantada o en la tristeza, pero nunca deja de acompañarla de ese grito de rebeldía, de esa exigencia a la divinidad a la que caracteria con el revestimiento del mal. El poeta debía pensar, como Ionesco, que Dios existe porque existen el mal, la mediocridad, la incuria y el fracaso. Y en el soneto XXXV, significativamente titulado «¡Audacia!», se rebela contra sí mismo y contra todo, y hace una explícita vindicación de la rebeldía violenta y depredadora:

Basta de timidez. La gloria esquiva
al que por miedo elude la pelea
y con suspiros lánguidos rastrea,
acogido a la sombra de la oliva.

Sólo una tempestad brusca y altiva
encumbra la pasión y la marea,
y en empinados vértices pasea
el abismo de abajo en el de arriba.

¡Oh rebelde! Conquista la presea;
goza de la hermosura inebriativa
y horror a los demás tu dicha sea.

Arrastra por la gracia la diatriba,
y en empinados vértices pasea
el abismo de abajo en el de arriba.



Violencia que llega hasta el reto, la imaginería y el lenguaje. No conozco ejemplos tan señeros de desafío en la poesía en castellano.

Crueldad y fiereza. Lo «raro»

Aunque se han aducido suficientes muestras de estos extremos, la contextura psicológica del poeta hace que ellos se exhiban hasta en poemas como «Dea» que quieren buscar la descripción preciosista e idealizante que le haga olvidar su encierro. Veamos con que agresividad caracteriza al enfermero que le narra la historia:

> ...un cubano feraz en viles tretas,
> a un practicante crapuloso y pigre,
> a un mancebo de sórdidas chancletas,
> facha de orangután, gesto de tigre (vv. 69-72).

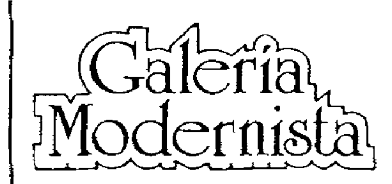
O la impresionante descripción del parto en que sucumbe la madre:

> ¡Qué suplicio el del parto! ¡Cuál estreno!
> Fruto de humano amor cumple lo escrito:
> no se desgaja sin romper un seno
> y no respira sin lanzar un grito.
> Fausto auroral surgió del horizonte;
> y a la sangrienta luz que despuntaba,
> y en el aroma del cercano monte,
> y en las perlas de un trino de sonsonte,
> ¡ay! la madre infeliz agonizaba.
> Por hemorragia sucumbió al puerperio.
> El cadáver cayó bajo el imperio
> de la Química, numen de las cosas,
> y es en el más humilde cementerio
> polvo siempre fecundo en tuberosas (vv. 94-107).

Se vio también cómo la visión del paisaje estaba teñida de morbo, virulencia y crueldad en el erótico *Idilio*, pero es en *Lance* donde ésta se revela sin matices: un viejo borracho aparece frente a él en el camino proclamando impertinencias. Salvador Díaz Mirón —en extraños dodecasílabos de desiguales miembros: siete y cinco sílabas— nos estampa con sarcasmo su reacción:

> Paro el corcel fogoso y alzo la fusta...
> —Occiduo Sol corona cúspide augusta,
> y el ebrio tiene al rubio y oblicuo rayo
> sangre a linfas rebeldes que aún pinta el sayo—.
> Y me afirmo en el potro, y él se me asusta,
> y al anciano derriba y en lodo incrusta (vv. 13-18).

Otra vez el paisaje es un testigo contrapuntual de la fiereza del hombre. Pero siempre llama la atención la originalidad de los temas y la actitud.



El gusto por lo raro, tan característico del fin de siglo, y que tantos ejemplos muestra en sus artes plásticas no es tan frecuente en la literatura. Sin embargo, además de las citas ya reseñadas tiene su manifestación emblemática en dos poemas de *Lascas:* «La giganta» y «Avernus». El primero está compuesto por dos sonetos de dieciséis sílabas en el que, siguiendo el orden convencional de la cabeza a los pies, nos describe a una mujer monstruosa que, evidentemente, recuerda a las serranas y a la *géante* baudeleriana pero con criterios absolutamente propios y originales que se adelantaban claramente a la estética expresionista[20].

> Es un monstruo que me turba. Ojo glauco y enemigo
> como el vidrio de una rada con hondura que, por poca,
> amenaza los bajeles con las uñas de la roca.
> La nariz resulta grácil y aseméjase a un gran higo (vv. 1-4).

Evidentemente, encontramos también aquí resabios gongorinos. No sólo traídos por la presentación del «monstruo» y la inmediata referencia al «ojo glauco y enemigo» que nos hace recordar a Polifemo, sino por la disposición oracional: ese hipérbaton que coloca aislado al adjetivo *poca,* que debiera acompañar a *hondura.* O esa metáfora tan del lenguaje e imaginación del cordobés que constituye el tercer verso.

Otras muchas veces, el lector encuentra un deje de Góngora en la lengua de *Lascas.* Sin embargo, Arturo Torres Rioseco y Antonio Castro Leal niegan totalmente la influencia. Dice este último:

> ...es evidente que de los grandes poetas españoles Góngora es el que menos podía impresionar a Díaz Mirón como modelo. Este pidió siempre a la poesía fuerza y claridad, y el autor del *Polifemo* y las *Soledades* tenía otras virtudes que no seducían al bardo mexicano, a quien repugnaban sin duda la línea barroca y los misteriosos claroscuros gongorinos[21].

A despecho de un análisis más detenido de estos aspectos, mi opinión difiere totalmente de la del buen crítico mexicano.

Góngora se pierde de vista en el cuarto verso que es como un estallido chocarrero enfatizado por el extraño oxímoron entre los dos miembros del verso. La comparación de la nariz con el higo nos vincula también a la androginia[22] propia de este tipo de descripciones de la mujer disforme. En efecto, la gran nariz en el folklore es elemento típicamente masculino, mientras el higo —otro oxímoron— es una metáfora lexicalizada del sexo femenino.

> La guedeja blonda y cruda y sujeta, como el trigo
> en el haz. Fresca y brillante y rojísima la boca,
> en su trazo enorme y burdo y en risa eterna y loca.
> Una barba con hoyuelo, como un vientre con ombligo (vv. 5-8).

[20] *La atracción por estos temas fue, no obstante, muy evidente en la época. Recuérdese la entonces muy popular* Biblioteca de las maravillas, *que publicó entre otras muestras similares monografías sobre bufones, enanos y gigantes, etc. Fue, sin embargo, en la primera década del siglo cuando ese gusto se hizo evidente en todos los ámbitos, tanto en las vanguardias con sus distintas versiones del expresionismo como en los ámbitos más populares, por ejemplo, con la edición de tarjetas postales que reproducían escenas altamente pintorescas, impresionantes o crueles.*

[21] Op. cit., *pág. 160.*

[22] *V. el excelente ensayo de Elémire Zolla,* Androginia, *Madrid, Debate, 1990.*

Además de los enfáticos polisindetones, llama la atención la originalidad de los dos símiles. El primero por la audacia y el segundo por su extrañeza. Otra vez, el último verso del cuarteto incorpora el elemento grotesco.

> Tetas vastas, como frutos del más pródigo papayo;
> pero enérgicas y altivas en su mole y en su peso,
> aunque inquietas, como gozques escondidos en el sayo.
>
> En la mano, linda en forma, vello rubio y ralo y tieso,
> cuyos ápices fulguran como chispas, en el rayo
> matinal, que les aplica fuego inmóvil con un beso (vv. 9-14).

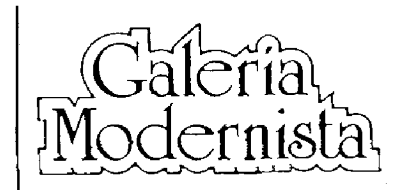
De nuevo el polisíndeton y las atrevidas comparaciones. Pero extraña, sobre todo, el carácter aparentemente positivo otorgado al vello de la mano que contrasta con el de las piernas que van a describir a continuación:

> ¡Cuáles piernas! Dos columnas de capricho, bien labradas,
> que de púas amarillas resplandecen espinosas,
> en un pórfido que finge la vergüenza de las rosas,
> por estar desnudo a trechos ante lúbricas miradas.
>
> Albos pies, que con eximias apariencias azuladas
> tienen corte fino y puro. ¡Merecieran dignas cosas!
> ¡En la Hélade soberbia las envidias de las diosas
> o a los templos de Afrodita engreír mesas y gradas! (vv. 15-22).

La tan eróticamente manoseada atracción por el pie femenino parece conmover al poeta. ¿Ironía? ¿O, de nuevo, esa pasión por el contraste que constituye la línea más constante de su pensamiento?

> ¡Qué primores! Me seducen; y al encéfalo prendidos,
> me los llevo en una imagen con la luz que los proyecta,
> y el designio de guardarlos de accidentes y de olvidos.
>
> Y con métrica hipertrofia, no al azar del gusto electa,
> marco y fijo en un apunte la impresión de mis sentidos,
> a presencia de la torre mujeril que las afecta (vv. 23-28).

Naturalismo formal en la alusión al *encéfalo* y naturalismo en la observación de la realidad en esa «luz que los proyecta» que, una vez más, parece sugerir un apunte tomado de la realidad que Díaz Mirón parece querer reservar atesorado en su memoria. Pero siempre, extrañeza, aparición de elementos inesperados como esa referencia a la «métrica hipertrofia» de los sonetos que, por cierto, muestra la honda preocupación que por las cuestiones métricas y rítmicas distinguió a Díaz Mirón, superior, incluso, a la de los más grandes poetas del modernismo. Uno de los elementos más curiosos en este terreno fue su designio, a partir de *Lascas*, de no escribir un solo verso que repitiese una vocal acentuada, tónica u ortográficamente. La musicalidad que el efecto consigue quizá pueda no compensar la dificultad y atención que tal dogma requiere. De lo que tuvo conciencia el archiatento considerador de las cuestiones estéticas que fue el mexicano:



> A nadie aconsejo esta *manera*, que a veces esteriliza, y que no debe incluir sacrificios de imágenes e ideas, mas antes inspirarlas; guárdome de erigirla en dogma: no por ardua, que de vencer dificultades la belleza resulta...[23]

El otro poema donde la rareza llega hasta el argumento es «Avernus». Dos adúlteros son sorprendidos por un terremoto que descubre su unión. En los cuatro primeros serventesios nos presenta a los personajes: «un recio astur» que tiene por norte «conservar el amor de la consorte,/ y con él y caudal volver a España»; «una montañesa —diminuta/ como todo primor—, suelta y picante» y el adúltero, «un mozo andaluz, guapo, despierto,/ y en corromper a las labriegas ducho».

Las cinco estrofas siguientes nos describen, sin transiciones, el terremoto con toda la parafernalia que era de esperar.

> ¡Espantoso el temblor, que de improviso
> cambia el curso a las linfas, y despeña
> la roca y el alud, y agrieta el piso,
> y torna el pobre hogar montón de leña! (vv. 17-20).

Otra vez, la impresión de escuchar a Góngora. Pero, inmediatamente, cambia l registro y nos aparece el campesino desbaratado buscando a su María ntre ruinas y escombros. Lo que encuentra lo vuelve a contrapuntear con ı impasible descripción del paisaje:

> ¡Y ve dos cuerpos cual de mate yeso,
> desnudos, enlazados, uno encima
> del otro, muertos en la flor del beso!
>
> El Poniente descoge su escarlata;
> y, como signos de crudeza y lloro,
> Selena muestra su segur de plata
> y Véspero su lágrima de oro (vv. 30-36).

.os cuatro serventesios finales nos narran el suicidio de Ginés y el vagar · la sombra de su espíritu, todavía atormentado por los celos «igualmennexhaustos». Para acabar con el «pavoroso grito» que proclama su desgracia:

> ¡Maldición para el alma, por eterna,
> ¡ay! porque su tormento es infinito (vv. 51-52).

n esta ocasión el poeta —que lleva su singularidad hasta este extremo— confirma en nota final lo que, se ha dicho, parece una constante poco ñada por los comentaristas de *Lascas*, su continua inspiración en la riencia u observación personal: Díaz Mirón leyó un caso así en la «secde variedades» de un periódico. El marido no terminó suicidándose enloqueció.

> *Avernus* procede de ahí. Tomé el fondo de la narración, puse otras circunstany jugué con la idea de la inmortalidad del alma[24].

[23] *Carta acompañando al envío de su poema* Los peregrinos, *citado por Antonio Castro Leal,* op. cit., *pág. 136.*

[24] Lascas, ed. cit., *pág. 161.*

La *rareza,* violencia y rebeldía de los poemas de Díaz Mirón fue notoria, incluso para sus contemporáneos, tan versados en ellas. Manuel Gutiérrez Nájera le dedicó unos versos[25] que pueden servir de adecuado colofón a este trabajo.

Tienes en tu laúd cuerdas de oro
que el soplo del espíritu estremece.
Y tu genio, como alto sicomoro,
entre borrascas y huracanes crece.

No te brinda la musa sus favores
entre mirtos y rojas amapolas;
cuando quieres gozar de sus amores
la acechas, la sorprendes y la violas.

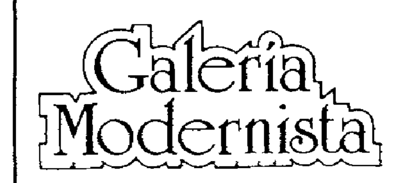
Tu verso no es el sonrosado efebo
que en la caliente alcoba se afemina:
vigoroso como Hércules mancebo,
acomete, conquista y extermina.

Javier Barreiro

[25] *Que fueron también desmantelados por Antonio de Valbuena en su primer montón de* Versos ultramarinos, *2.ª edición, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1900, págs. 249 y ss. Gutiérrez Nájera osó criticar los* Ripios vulgares *del crítico leonés y, en adelante, éste cayó sobre él con la fiereza, gracia y parcialidad que le caracterizaban. El poema a Díaz Mirón no figura recogido en el repertorio de Manuel Gutiérrez Nájera que manejo:* Poesía completa, *México, Premiá, 1979.*

La novela modernista: poetizar la existencia

La antesala era linda y pequeña, como que se tiene que ser pequeño para ser lindo. De unos tulipanes de cristal trenzado, suspendidos en un ramo del techo por un tubo oculto entre hojas de tulipán simuladas en bronce, caía sobre la mesa de ónix la claridad anaranjada y suave de la lámpara de luz eléctrica incandescente. No había más asientos que pequeñas mecedoras de Viena, de rejilla menuda y madera negra. El pavimento de mosaico de colores tenues que, como el de los atrios de Pompeya, tenía la inscripción «Salve», en el umbral, estaba lleno de banquetas revueltas, como de habitación en que se vive: porque las habitaciones se han de tener lindas, no para enseñarlas, por vanidad, a las visitas, sino para vivir en ellas. Mejora y alivia el con-



tacto constante con lo bello. *Todo en la tierra, en estos tiempos negros, tiende a rebajar el alma, todo, libros y cuadros, negocios y afectos, ¡aun en nuestros países azules!* Conviene tener siempre delante de los ojos, alrededor, ornando las paredes, animando los rincones donde se refugia la sombra, objetos bellos, que la coloreen y la disipen[1].

En estos *tiempos negros* de los que habla *Amistad Funesta* de José Martí, regidos por los valores de interdependencia burguesa, el arte modernista se alza contra el *materialismo* de su sociedad y su época, que tiende, como dice el narrador martiano, a rebajar libros y cuadros, negocios y afectos, todo, el alma.

La linda antesala de los Jerez es en *Amistad Funesta* (205) una respuesta estética que, como resolución contra el materialismo, cobra una dimensión espiritual. Se trata, en sí, de una respuesta artística que opone a los «tiempos negros» de la sociedad burguesa el «azul» modernista, el «azul» del ideal, algo que acaba desembocando en una posición americanista en la que el modernismo alza «nuestros países azules» contra «los tiempos negros de la modernidad, de la civilización»: de ahí el «azul» de Sol del Valle, la naturaleza, en *Amistad Funesta*, o el «azul» de María, la Venezuela idealizada de Alberto, en *Ídolos Rotos* de Manuel Díaz Rodríguez.

La reacción del «azul» modernista, sin embargo, no será simplemente una respuesta espiritual e idealista: tras ello subyace una posición de mercado: una posición de defensa del arte y su aura frente a unas condiciones de mercado que le eran desfavorables. Tras el «azul» y su reacción ideal y espiritual se descubre, en suma, la «teología del arte» que el modernismo, al compás de Europa, articuló como respuesta a las nuevas condiciones que el mercado burgués imponía. De ahí la sacralización del espacio artístico y la mitología del «taller», el coleccionismo y el culto artístico al interior, que, como veremos, es un intento de acotar un espacio para el arte frente a los términos de intercambio que presidían la nueva coyuntura.

Tanto la búsqueda espiritual (mística, ocultista o esotérica) como la resolución antiburguesa y antimaterialista de los modernistas, incluida su dimensión de posición de mercado, son, en fin, resoluciones, búsquedas y posiciones de raíz estética.

Se trataba, en efecto, de oponer a la sociedad burguesa y sus valores la «chifladura del arte»; el modernista hacía, así, profesión de fe en el arte, y, con ello, alzaba contra los «negros» tiempos que le tocó vivir sus propias coordenadas, las trazadas por la reina Mab: la existencia estética.

[1] *José Martí,* Amistad Funesta *(en* Obras Completas, *La Habana, Edit. Nacional de Cuba, 1963-65, Vol. XVIII, pp. 191-272), p. 205.*

Ése es el gesto que Silva dejó cabalmente reflejado en su «Carta abierta a doña Rosa Ponce de Portocarrero», en la que recuerda una velada en 1888 en que conversó de arte con dicha dama mientras el resto hablaba de negocios:

> ... usted y yo, más felices que otros que pusieron sus esperanzas en el ferrocarril inconcluso, [...], en todo eso que interesa a los espíritus prácticos, tenemos la llave de oro con que se abre la puerta de un mundo que muchos no sospechan y que desprecian otros; [...]; es que usted y yo preferimos al atravesar el desierto, los mirajes del cielo a las movedizas arenas, donde no se puede construir nada perdurable; en una palabra, es que usted y yo tenemos *la chifladura del arte,* como dicen los profanos, y con esa chifladura moriremos...[2].

En esta «chifladura del arte» se sumergieron los artistas modernistas: «La literatura fue mi juego, mi morfina, mi vicio, mi ebriedad»[3], dice Monfort en *Redención* de Ángel de Estrada: es la vivencia estética de quienes, rebeldes ante el mundo de prosa burgués que habla del ferrocarril, responden con la poetización de la vida. No es una huida ni un refugio, es la embriaguez y el deslumbramiento ávido del arte, la posibilidad de empaparse de un mundo «azul» que sobrepase las imposiciones y las limitaciones de una sociedad «práctica». Por eso, cuando Darío quiso definirse, la palabra «poesía» le dio la clave:

> En verdad, vivo de poesía. Mi ilusión tuvo una magnificencia salomónica. Amo la hermosura, el poder, la gracia, el dinero, el lujo, los besos y la música. No soy más que un hombre de arte. No sirvo para otra cosa[4].

Estamos ante la prédica modernista de la «fusión arte-vida», ante la existencia artística que funde el arte con la vida. Se trata de esa perfecta aleación que representa, por ejemplo, el músico Alejandro Martí en *Sangre Patricia* del venezolano Díaz Rodríguez:

> En él, para entonces, ya se había realizado la más completa unión del arte con la vida. El hombre de voluntad y el creador de belleza iban en él como dos gemelos de igual perfección y distinta hermosura, siempre de acuerdo el uno con el otro. Mientras ganaba el pan de su cuerpo con lecciones de piano a señoritingas obtusas, proveía el sustento de su espíritu en el hogar de su vida interior, cultivando y embelleciendo esta vida como un jardín cerrado. Con la savia de su juventud creaba flores, y con éstas, de tiempo en tiempo, celebraba en todo el ámbito de su jardín la primavera de la música[5].

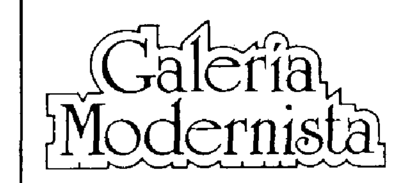
La novela del modernismo, en tanto novela de arte y artistas, pone en juego esta vivencia del poeta modernista. En ella encontramos la reflexión de la estrategia del poeta ante la «realidad». Es una estrategia de rechazo frente a la «realidad burguesa» de su tiempo, la «realidad» de Max Nordau, la «realidad» del «rey burgués», como diría Darío. Nadie mejor que José Fernández en *De Sobremesa,* la novela del colombiano José Asunción Silva, para catalizar esa dialéctica:

[2] *Reproducida en* Obras Completas (Prosa y verso), *Bogotá, Litografía Villegas [Biblioteca de autores colombianos, 99], p. 44.*

[3] *Ángel de Estrada,* Redención, *en* Antología. Prosa, *sel. y pr. de Juan Pablo Echagüe, Buenos Aires, Ángel de Estrada y Cía Editores, s.f.*

[4] *En «Los colores del estandarte»,* Poesías y prosas raras, *Santiago, Prensa de la Universidad de Chile, 1938, p. 68. Fue un artículo reproducido en* Nosotros, *Buenos Aires, febrero de 1916.*

[5] *Manuel Díaz Rodríguez,* Sangre Patricia *(en* Narrativa y Ensayo, *pr. de Orlando Araujo, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982, pp. 163-234), p. 198.*



No soy práctico [...]. *Percibir bien la realidad* y obrar en consecuencia es ser *práctico*. Para mí lo que se llama *percibir la realidad* quiere decir *no percibir toda la realidad*, ver apenas una parte de ella, la despreciable, la nula, la que no me importa. ¿La realidad?... Llaman *la realidad* todo lo mediocre, todo lo trivial, todo lo insignificante, todo lo despreciable; un hombre práctico es el que poniendo una inteligencia escasa al servicio de pasiones mediocres, se constituye una renta vitalicia de impresiones que no valen la pena de sentirlas. De esa concepción del individuo arranca la organización actual de la sociedad, que el más ilustre de sus detractores llama «una sociedad anónima para la producción de la vida de emociones limitadas», y esa concepción de la vida sirve de base estética de Max Nordau que clasifica las verdaderas obras de arte como productos patológicos y a la asquerosa utopía socialista que en los falansterios con que sueña para el futuro, repartirá por igual pitanza y vestidos a los genios y a los idiotas. ¡La realidad! ¡La vida real! ¡Los hombres prácticos!... ¡Horror!... Ser práctico es aplicarse a una empresa mezquina y ridícula...[6].

Rebelarse contra lo que Max Nordau y su «práctica» sociedad «llaman realidad» pasa para el modernista por poetizar la vida, por embriagarla de arte, por darle un sentido estético. Pero mientras que este rechazo y rebeldía frente a la sociedad es un gesto romántico, la actitud en que se resuelve, sin embargo, dista mucho de la pasión y la acción románticas: «poetizar la vida», ahora, es una actitud pasiva que encuentra en el «interior» y el «sueño» su medida existencial.

El gesto de rechazo que el modernismo hereda del romanticismo se resuelve desde el «interior». Byron ha muerto y la «aventura», ahora, es labor creativa de la imaginación. De la pasión al decoro. De la acción a la ilusión. La actualización de mundos lejanos y mejores es para estos artistas rebeldes de fin de siglo tarea de la imaginativa sobreexcitada e hipersensible, de la fantasía y el sueño, de la ilusión: es tarea estética.

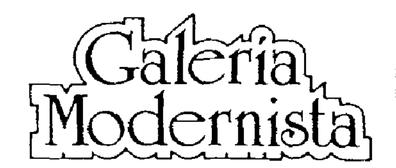
El desprecio frente a la estrechez de la sociedad y su «realidad» se encierra y define, ahora, en el «interior» modernista, en el «interior» que acota, por ejemplo, *De sobremesa*, capaz de ser «una ronda fantástica». De ahí que Sáenz, hastiado «del ambiente mezquino y prosaico» que dice vivir en su trabajo como médico, acuda al salón de José Fernández en busca de un mundo poético. El mismo Sáenz lo explica:

... no visito a nadie y los sábados entro aquí a encontrar el comedor iluminado a giorno por treinta bujías diáfanas y perfumado por la profusión de flores raras que cubren la mesa y desbordan, multicolores, húmedas y frescas, de los jarrones de cristal de Murano; el brillo mate de la vieja vajilla de plata marcada con las armas de los Fernández de Sotomayor; las frágiles porcelanas decoradas a mano por artistas insignes; los cubiertos que parecen joyas; los manjares delicados, el rubio jerez añejo, el johanissberg seco, los burdeos y los borgoñas [...], y luego, en el ambiente suntuoso de este cuarto, el café aromático como esencia, los puros riquísimos y los cigarrillos que perfuman el aire...[7].

Para fines de siglo, el «interior» cobraba una dimensión psíquica de «universo» privado. Walter Benjamin lo plantea, atestiguando, con ello, la actitud que el personaje de *De Sobremesa* nos acaba de revelar:

[6] *José Asunción Silva,* De Sobremesa *(en* Obras Completas, *coord. y ed. de Héctor H. Orjuela, Colec. Archivos (7), 1990, pp. 227-351), p. 296.*

[7] Ibídem, *p. 230.*



Para el ciudadano privado, por primera vez el espacio de vivir se empezó a distinguir de su lugar de trabajo. El primero se constituyó en el «interior» [...], nacen las fantasmagorías del interior. Éste representó el universo para el ciudadano privado. En él reunió lo lejano en el espacio y en el tiempo. Su estudio era un palco en el teatro del mundo[8].

La novela, especie de «laboratorio» que deconstruye el modernismo y sus actitudes, es escenario de esta vivencia del «interior». Objetivamente, sus interiores reflejan el estatus de «nuevo rico» que vive el burgués [u oligarca aburguesado] hispanoamericano, que, para los tiempos modernistas, podía permitirse el lujo del arte y reproducir en el interior de sus casas el cosmopolitismo de pastiche que la misma arquitectura urbana reflejaba.

Estéticamente, son interiores de «museo», interiores de coleccionistas que resumían la historia del arte y el arte universal en sus paredes. Verdaderas labores de estetas, son «universos» ordenados artísticamente. Son la atmósfera necesaria para la existencia estética y sus fantasmagorías. El «interior» de estas salas se ofrece como el correlato del «interior» vivencial de aquellos que, si vivían acaso como burgueses, podían trascender ese cerco desde el palco de su espacio privado. La «Torre de los Panoramas» de Herrera y Reissig fue, por ello, un rótulo más que significativo. Plagada la novela modernista de interiores de lujo de «nuevo rico» que acotaban un universo poético como estrategia existencial, basten dos de tantos ejemplos:

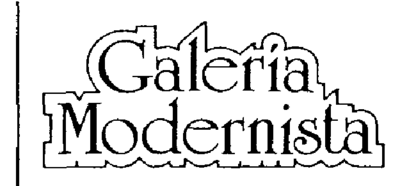
- La salita con las paredes tendidas de una sedería japonesa, amarilla como una naranja madura, y con bordados de oro y plata hechos a mano, amueblada sobriamente con muebles que habrían satisfecho las exquisiteces del esteta más exigente; la alcoba tapizada de antiguos brocateles de iglesias, desteñidos por el tiempo; con su mobiliario auténtico del siglo XVI y el cuarto de baño, donde lucía una tina de cristal y de níquel, sobre la decoración pompeyana de las paredes y del piso, sugerían la idea de que algún poeta que se hubiera consagrado a las artes decorativas, un Walter Crane o un William Morris, por ejemplo, hubiera dirigido la instalación, detalle a detalle (Sala de Lelia Orlof, en *De Sobremesa, op. cit.*, p. 254).

- ...él estaba recostado en el sofá Luis XVI y ella arrodillada en el suelo, sobre la piel de oso blanco que se extendía delante de aquel mueble. A la mortecina luz que entraba por las persianas, entreabiertas apenas, distinguíase una verdadera profusión de objetos artísticos, puestos aquí y allá con estudiado desorden, interceptando el paso por todas partes. Tapices flamencos muy bien imitados, lienzos de buenas firmas, dibujos estrambóticos y armaduras y caretas japonesas cubrían las paredes y subían hasta el techo, adquiriendo en la penumbra formas raras y caprichosas. Todo tenía allí sello personalísimo, hasta el penetrante y exótico perfume que embalsamaba el aire y que hacía pensar, no sé por qué, en las cosas de encantamiento (Sala de Sara, en *El extraño*[9]).

El mundo novelesco que acotan las novelas de arte y de artista del modernismo es la «realidad» en que se resuelve la existencia estética con la que el artista se enfrenta a la «realidad» de su sociedad. El espacio que enmarcan, crean y recrean estas novelas, en efecto, se construye y define

[8] *Walter Benjamin, «París, capital del siglo XIX», en* Sobre el programa de la filosofía futura, *Barcelona, Planeta Agostini, 1986, p. 132.*

[9] *Carlos Reyles,* El extraño *(en* Cuentos Completos, *Montevideo, Arca, 1968, pp. 37-83), p. 50.*



por la misma avidez sincrética y vivencia poética que, por ejemplo, se observa, significativamente, en la mesa de trabajo del protagonista de *De Sobremesa:*

> Había sobre tu mesa de trabajo un vaso de antigua mayólica lleno de orquídeas monstruosas; un ejemplar de Tíbulo [...]; el último libro de no sé qué poeta inglés; tu despacho de General [...]; unas muestras de mineral de las minas de Río Moro [...]; un pañuelo de batista perfumado [...], y presidía esa junta heteróclita el ídolo quichua que sacaste del fondo de un adoratorio, en tu última excursión, y una estatueta griega de mármol blanco[10].

La «realidad novelesca» es, de este modo, una realidad poetizada. La misma mirada culturalista que rige la prosa de estas novelas se convierte en la medida vivencial de sus personajes. La atmósfera novelada es una atmósfera retenida en lienzos y evocada en músicas. Los personajes respiran un mundo de artificio poético que se alza sobre la «realidad» práctica y mediocre que más arriba despreciaba Fernández, respiran un aire concebido como música y pintura, con espesor de museo y densidad intertextual:

> Sentada ella al piano, al vibrar bajo sus dedos nerviosos el teclado de marfil, se extendía en el aire dormido la música de Beethoven, y en la semioscuridad, evocada por las notas dolientes del nocturno y por una lectura de *Hamlet*, flotaba, pálido y rubio, arrastrado por la melodía como por el agua pérfida del río homicida, el cadáver de Ofelia, Ofelia pálida y rubia, coronada de flores... el cadáver pálido y rubio coronado de flores, llevado por la corriente mansa... (*De Sobremesa, op. cit.*, pp. 242-243).

Construyendo un mundo que vuela poéticamente sobre el tiempo y la vida en que les tocó nacer, las novelas de arte y de artista, al compás de los poetas modernistas, reflejando y reflexionando sus actitudes, «materializan» en sus páginas la fusión arte-vida que ellos experimentaron. «En verdad, vivo de poesía», confesaba Darío, como lo confiesa, por ejemplo, Fernández en *De Sobremesa:* «todo se complica dentro de mí, y toma visos literarios, una curiosidad se agrega a otra, *los atractivos de la obra de arte me hacen olvidar los más graves intereses de la vida...*» (p. 296), y, más adelante: «me entretengo en describir, poseído de *mi eterna manía de convertir mis impresiones en obra literaria...*» (p. 302).

Todo toma «visos literarios» para los personajes de estas novelas. Los artistas que las componen padecen todos de esa «manía» a la que alude Fernández. Protagonistas novelescos, los poetas, pintores y músicos captan la realidad con mirada y sensibilidad artística, y desde los mismos presupuestos estéticos que sus autores. Sirva como ejemplo la forma en que Alberto, escultor protagonista de *Ídolos Rotos*, percibe la naturaleza. Alberto, atestiguando en su manera de vivir y mirar la misma poética que su narrador, percibe el paisaje con ojos de artista impresionista, recordándonos a Darío y su «poeta lírico incorregible» que sube al cerro Alegre de Valparaíso «en busca de impresiones y cuadros»[11]:

[10] *José Asunción Silva,* De Sobremesa, op. cit., *p. 231.*

[11] *Rubén Darío, «En busca de cuadros», de* En Chile, *incluido en* Azul..., *Madrid, Austral, 1972, pp. 91-92.*

Tan escrupulosa y sagrada atención Alberto ponía en seguir los cambios de la luz y las diversas tintas de las aguas y del cielo, que algunos crepúsculos, con sus más imperceptibles pinceladas, quedábansele hasta mucho tiempo después resplandeciendo en la memoria. Ya era un ocaso en que un largo nubarrón plomizo, como densa faja de brumas, ocupaba el horizonte; por sobre la nube, un haz de tintas pálidas, que se desmayaban y morían como pétalos de flores enfermas; debajo entre la nube y las aguas del mar, una tenue raya de color de fuego, como hecha con pincel fino y primoroso...[12].

Hacer arte de la vida, pose del gesto, poesía de la palabra..., ésa es la prédica de los personajes de estas novelas en las que el modernismo despliega su andadura poética. Incluso en *La gloria de don Ramiro* de Enrique Larreta, desde la España del barroco, tiempo que, como el modernista, imponía el decorado y la pose escénica, el mundo como teatro, nos presenta a todo un coleccionista artístico, todo un esteta que, traspuesto a fines del XIX, bien podría encarnarse por su actitud estética en un Dorian Gray, para quien la vida era «la primera y más grande de las artes». Se trata de don Alonso Blázquez Serrano:

Amaba los ricos objetos, el aparato palaciego, la numerosa servidumbre. La mucha hacienda servía ante todo, según él, para no envilecerse en ganarla y poder mostrar mejor la alta guisa del ánimo [...]. Pensaba que por encima de todo acto del hombre debía palpitar un gesto generoso y brillante, como la pluma en el sombrero.

Su lujo en el vestir burlaba las pragmáticas. Nadie usaba en la corte espada más larga que la suya, ni lechuguilla más elegante y más ancha. Hacía tejer en Milán sus brocados y brocaletes..., y sólo los lapidarios de Florencia eran dignos de grabar el ónix y la cornalina para el sello de sus sortijas y el pomo de sus dagas[13].

El modernismo lleva a su novela la vivencia estética que sus artistas convirtieron en máxima. Las mismas conversaciones, conducidas «con bridas de oro», y los mismos gestos que dan vida al mundo novelesco son artificiosos productos estéticos, movimientos calculados con finura artística. Así, por ejemplo, se mueve y se concibe Guzmán en *El extraño*, haciendo de la vida una obra de arte. Guzmán compone su apostura con el mismo cuidado con el que cincela sus versos, sus «Zafiros», y ritma sus gestos con la misma unción con que pule sus uñas y se atavía cada día. Cada uno de sus gestos tiene factura estética, cada escena de su vida parece elaborada desde su «taller», con una radical conciencia del artificio que conlleva:

...Guzmán, con la serenidad del artista absorbido en su obra, la cubría de violetas. Tenía la canasta en la mano, y sin levantarse iba cogiendo los ramilletes y poniéndolos con peregrino arte en la cabeza, sobre el busto y el cuello de su amada.

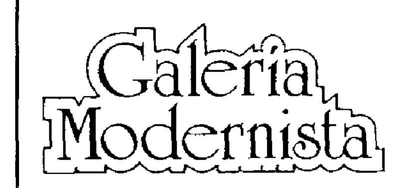
De vez en cuando echábase hacia atrás para estudiar el efecto...[14].

Impregnadas del arte de sus poetas, pintores y músicos, las novelas modernistas ritman sus acciones con la misma conciencia con que se libran a su tarea de coleccionistas. Como los gestos y la compostura, los objetos que pueblan estas novelas materializan la existencia estética de sus perso-

[12] *Manuel Díaz Rodríguez,* Ídolos Rotos *(en* Narrativa y Ensayo, *pr. de Orlando Araujo, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982, pp. 3-163),* *p. 122.*

[13] *Enrique Larreta,* La gloria de don Ramiro, *Madrid, Espasa-Calpe, 1955, pp. 29-30.*

[14] *Carlos Reyles,* El extraño, op. cit., *pp. 63-64.*



najes. Ahí, por ejemplo, las tazas en las que los personajes de *Amistad Funesta* realizan un gesto tan cotidiano como tomar chocolate. Sí, tazas con dimensiones simbólicas y trabajadas con filigrana de esteta:

> Las tazas eran de esos coquillos negros de óvalo perfecto, que los indígenas realzan con caprichosas labores y leyendas [...]. Y estos coquillos negros estaban muy pulidos por dentro, y en todo su exterior trabajados en relieve sutil como encaje. Cada taza descansaba en una trípode de plata, formada por un atributo de algún ave o fiera de América, y las dos asas eran dos preciosas miniaturas, en plata también, del animal simbolizado en la trípode[15].

El gesto de rebelión y rechazo antiburgués y, por ende, antisocial que conllevaba el resolverse por la existencia estética no deja de insertarse, sin embargo, en la dialéctica autocrítica y paradójica del modernismo.

Por ello, *De Sobremesa*, la misma novela que marca el culmen de la existencia estética como estrategia espiritual frente a la mediocridad que los burgueses «llaman realidad» no deja de exhibir la condición de «rastacuero» que la radical conciencia autocrítica de Fernández, «le richissime américain», explicita[16]. El poeta modernista descubre, así, su tramoya, su misma ambigüedad de anfibio, de poeta burgués que clama contra la burguesía de «la vida y el tiempo en que le tocó nacer», vida y tiempo que asumió del mismo modo que detestó.

Por lo mismo, *El extraño*, la misma novela que exaspera el artificio de esteta que pule versos con la misma conciencia artística con que compone y calcula sus gestos diarios y su propia vida amorosa, no deja de atisbar la esterilidad de su «interior», sus fantasmagorías y su utillería:

> En su aislamiento sentía vagamente el vacío de no tener ninguna tarea que le pusiera en relación con los demás hombres, y al mismo tiempo repugnancia y miedo de llenarlo [...]. «Para obrar es necesario endurecerse, y yo no he hecho otra cosa que refinarme», reflexionaba, y la nítida y justa conciencia de su desemejanza, lo hacía retirarse de los cristales, coger la pluma y, si no contento, al menos resignado, meterse de nuevo en sí, como el caracol en su concha cuando hace frío[17].

En este párrafo, Julio Guzmán toma conciencia de la propia esterilidad de su vivencia estética. Si la andadura del modernismo resigue esa concienciación que *El extraño* atisba, es la novela modernista el terreno que la reflexiona. En el paso que va de las «Palabras Liminares» de *Prosas Profanas* al «Prefacio» de *Cantos de Vida y Esperanza* encontramos la inflexión de un modernismo que reflexionó con Guzmán mirando desde su ventana y atisbando el vacío que separaba a su pluma del resto de los hombres.

Si Martí, poeta, revolucionario y visionario, tuvo conciencia de la necesidad de esa inflexión ya desde sus primeros pasos, los primeros pasos del propio modernismo, y ya desde su olvidada «noveluca rosa» de 1885, *Amistad Funesta*, donde concibió con Juan Jerez la semilla del «poeta apostóli-

[15] *José Martí,* Amistad Funesta, op. cit., *p. 206.*

[16] *El espíritu crítico de Fernández radicaliza su misma paradoja existencial de rastacuero lúcido: «¡...y venir a convertirme en el* rastaquouère *ridículo, en el* snob *grotesco que en algunos momentos me siento! ¡Vanidad que te solazas al leer el suelto en el que Gil Blas anuncia que el* richissime Américain *don Joseph Fernández y Andrade compró tal cuadrito de Raffaeli, y te hinchas como un pavo real que abre la verdeléctrica cola constelada de ojos, cuando al rodar la victoria de la Orlof [...] algún gomoso zute, murmura fascinado por la elegancia de los caballos o la excentricidad del vestido de la* impure *y le dice al compañero: —*...Tiens, regarde, ma vieille! Epatante la maîtresse du poète!...» (De Sobremesa, op. cit., *p. 249).*

[17] *Carlos Reyles,* El extraño, op. cit., *p. 61.*

co»; si *Resurrección*, del colombiano José M.ª Rivas Groot, defiende con y desde el arte una tesis antidecadentista, proponiendo fundir la estética con la fe para transcender el vacío que intuía Guzmán en su insolidaridad de «caracol en su concha», será en *Ídolos Rotos* donde se articulará de modo programático el discurso que habrá de proponer la necesidad de dar una transcendencia sociopolítica y ética a la renuncia rebelde de la existencia estética. En Emazábel, que pretende dar al «ghetto de intelectuales» de *Ídolos Rotos* una dimensión apostólica, germinada años atrás por el héroe de la novela martiana, recae la responsabilidad de este discurso:

> Una palabra bella y luminosa de ciencia o arte, pronunciada en ocasión propicia, tiene un alcance incalculable aun para quien la pronuncia y la siembra como simiente de oro. El arte y la ciencia, en nuestros pueblos jóvenes, en nuestras democracias recién nacidas, no pueden ser sino lujo superfluo o armas útiles. Guardemos el lujo como ornato personal, como gala y sonrisa de nuestra vida interior; pero esgrimamos las armas para el bien del país, y en nuestra propia defensa. De ningún modo sigamos como hasta ahora: el escritor escribiendo su libro, el escultor esculpiendo su estatua, el estudioso hundido en sus meditaciones, y problemas, encerrados todos en un individualismo salvaje, cada cual sobre su propio surco, sin importársele nada del vecino[18].

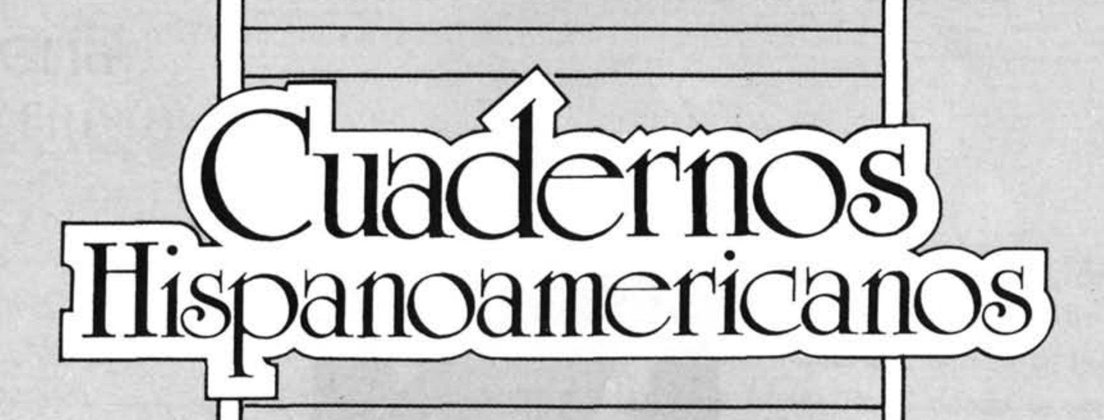
El volver los ojos a la realidad ya no sólo para negarla sino también para transformarla se hará realidad después, cuando el «finis patriae» de Alberto Soria en *Ídolos Rotos* se transforme en la lucha de Luzardo en *Doña Bárbara*.

Por lo pronto, la novela modernista recoge el gesto rebelde de toda una generación de artistas que se alzaba contra la sociedad burguesa que asentaba el mundo moderno, vivido ya desde la euforia y desde el desgarro en ese rastacuerismo que no deja de escarbar sus escisiones y sus impotencias ansiando utopías y añorando la acción que nunca encuentra su centro. «Desmembramiento de la mente humana», lo llamó Martí en su «Prólogo» al *Poema del Niágara* de J. A. Pérez Bonalde.

Por lo pronto, la vivencia del «azul» le recordaba a esa sociedad sus fallas; y si la estrategia «azul» fue la de la existencia estética que se cubría con el velo de la reina Mab en su buhardilla, ésta no dejó de ser un «palco» preguntante capaz de tomar conciencia de sus esterilidades y de apuntar hacia nuevas actitudes.

Rosario Peñaranda Medina

[18] *M. Díaz Rodríguez*, Ídolos Rotos, op. cit., *p.* 97.



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199.......

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfono 583 83 96



700 pts.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximamente

Rafael Gutiérrez Girardot
Los *Ditirambos* de Dionysos de Nietzsche

José Miguel Oviedo
Padres prodigios e hijos fecundos

José Carlos Mainer
Antonio Machado: hoy, siempre, todavía

Francisco Abad
Quevedo contra los judíos

Textos sobre: Borges, Onetti, Machado, Landero, Benedetti y Miguel Hernández